Игорь Грабарь

ИСКУССТВО

ИГОРЬ ГРАБАРЬ



ИСКУССТВО

Б. М. Кустодиев. 1916 г.

Портрет И. Э. Грабаря.

Этюд для группового портрета „Собрание художников — членов общества „Мир Искусства“. Пастель (Гос. Русский Музей).

ИГОРЬ
ЭММАНУИЛОВИЧ
ГРАБАРЬ

ИСКУССТВО
МОСКВА ЛЕНИНГРАД
1937

МОЯ ЖИЗНЬ

АВТОМОНОГРАФИЯ

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

Первые картины Игоря Грабаря на выставках 1902 г. знаменовали новые пути трактовки русской природы. Из насыщенных цветом и светом первых пейзажных этюдов художника вырос его импрессионизм.

Вместе с тем И. Э. Грабарь явился первым критиком, систематически знакомившим русского читателя с жизнью западно-европейского изобразительного искусства.

Этими двумя обстоятельствами определяется место И. Э. Грабаря в русском искусстве и художественной критике. Этим определяется и значительный интерес его автомонографии, где автор привлекает огромное количество материала, характеризующего русскую и европейскую художественную культуру конца прошлого и начала XX века. В лице автора этой книги соединились воедино художник, исследователь искусства и тонкий художественный критик.

Необходимо, однако, отметить, что анализируя различные явления западно-европейской, русской и советской художественной культуры, автор дает им в отдельных случаях спорные оценки. В частности, никак нельзя согласиться с оценкой И. Э. Грабаря роли и значения „Мира искусства“.

Это обстоятельство не снижает значения книги И. Э. Грабаря, ибо основная ценность „Моей жизни“ заключается прежде всего в огромном количестве собранного в ней фактического материала.

EXTRAIT DU LIVRE

«MA VIE»

AUTOMONOGRAPHIE

Avant propos

«J'aime l'art par-dessus plus que la vertu, plus que les hommes, que mes parents, que mes amis intimes, plus encore que tout bonheur et toutes les joies de notre vie. Je l'aime secrètement, d'un amour jaloux et incurable, tel un vieil ivrogne. Où que je me trouve, quoi que je fasse, quelque soient mes plaisirs ou mes distractions, partout et toujours il est en moi, dans ma tête, dans mon cœur, dans mes désirs, les meilleurs et les plus mystérieux. Les heures du matin que je lui consacre, sont les meilleures de ma vie. Joies et chagrins — joies délicieuses et chagrins mortels — tout est compris en ces heures, qui lancent des rayons lumineux, ou obscurcissent tous les autres épisodes de ma vie. C'est pour cette raison, que Paris ou Pargolovo, Madrid ou Moscou — tout est d'une importance secondaire dans ma vie. Les seules heures qui comptent sont celles que je passe devant mon tableau de 9 heures à midi».

Extrait de la lettre du peintre Répine
au critique d'art Stassov du 27 juin 1899

En mettant de l'ordre dans ma correspondance, qui remonte à plus de cinquante ans et qui contient plus de 2000 lettres, obtenues depuis mes années d'enfance jusqu'aux derniers jours, j'ai songé, que les événements extraordinaires dont j'ai été témoin et ces hommes illustres que la destinée m'a fait coudoyer, méritent de s'en souvenir et offrent l'assurance que le lecteur n'en sera pas indifférent. C'est ainsi qu'a été composé et exécuté le présent livre.

I. Les années d'enfance. 1871 — 1880

Je suis né le 13 mars 1871. J'ai passé mon enfance dans les biens de mon grand-père maternel au Carpathes — Russie Hongroise. En 1880 j'ai fait mon entrée au pro-gymnase de Egorievsk, gouvernement de Riasane, où mon père était pédagogue.

II. Au progymnase de Egorievsk. 1880—1882

Etant encore dans les biens de mon grand-père, je m'occupais déjà de dessin qui est devenu ma passion, surtout après avoir réussi à obtenir de véritables couleurs à l'huile et plus encore, lorsque j'ai eu la chance de visiter l'exposition d'industrie et de beaux arts de toute la Russie, qui a été inaugurée en 1882 à Moscou. C'est là que j'ai aperçu pour la première fois des centaines de tableaux de célèbres peintres russes des années 60—70, qui m'étaient déjà bien connus par les journaux. En automne de l'année 1882 j'ai été placé au lycée du tsesarevitch Nicolas à Moscou.

III. Au lycée de Katkov. 1882—1889

Le lycée, fondé par Katkov, rédacteur et éditeur d'un journal de grande influence, très conservatif „Nouvelles de Moscou", a été prémédité comme institution de futurs hauts fonctionnaires dévoués au tsarisme. On avait choisi un complet spécifique de pédagogues réactionnaires dont le devoir consistait a inspirer à la jeunesse une adoration sans borne du tsar et la fidélité à l'orthodoxie. Les jours de fête, mon frère, étudiant à l'université m'emmenait chez lui et je passais des journées entières à la Galerie Tretiakov, au musée Roumiantsev et je visitais des collections privées de tableaux à Moscou. J'ai commencé les premières études systématiques de peinture sous la direction du professeur du lycée Popov, pour lequel j'ai conservé une profonde reconnaissance. Toutes mes heures libres étaient consacrées à la peinture. Au lycée j'étais l'unique élève qui étudiait gratuitement et qui profitait également du pensionnat. Mes parents sont décédé sans avoir connu le martyr de leur fils qui était l'unique pauvre parmi les enfants des notoriétés et des riches. On me reprochait mon indigence, mes mauvais habits et on me maltraitait. Après avoir terminé mon instruction secondaire je ne voulus pour aucun prix fréquenter la section de l'université au lycée et j'entrais à l'université de Pétersbourg pour être plus près de l'Académie des beaux arts.

IV. Années d'université. 1889—1893

Mon père qui gagnait peu n'était pas en état de me venir en aide et j'étais obligé de me procurer moi-même mon existence. J'ai porté à la rédaction d'un journal humoristique quelques bagatelles littéraires écrites encore au lycée. Elles eurent un succès inattendu et furent toutes imprimées. Je devins un collaborateur actif „humoriste" du journal. Cependant l'atmosphère de la bohême me dégoutait et sous peu je passai à un journal plus sérieux, où je me suis mis à écrire des articles sur les questions d'art et à illustrer des livres sérieux, après avoir quitté les caricatures. Mes études allaient leur train, et pourtant mon université principale ne se trouvait pas dans l'édifice de l'université officielle, mais bien dans l'appartement du sénateur Dmitriev, autrefois professeur de l'université de Moscou. C'était une personne d'une haute érudition, très humain et libéral, dont je suis devenu à la longue secrétaire personnel et lecteur. C'est à cette époque que remontent mes rencontres avec P. I. Tchaïkovsky, V. Soloviev, A. F. Kony et mes rapports d'amitié avec l'éditeur et les collaborateurs de la rédaction „Niva". Je m'occupais constamment de peinture, prenant des modèles à domicile, me préparant ainsi à entrer à l'Académie.

V. L'Académie des beaux arts. 1894—1896

Après avoir terminé l'université en 1893, j'ai subi l'année suivante mon examen à l'Académie des beaux arts. J'ai passé toutes les classes durant un an; en 1895 j'ai été transféré à l'atelier du professeur Répine. C'est cette année que j'ai réussi a effectuer un voyage en Allemagne, en France, en Suisse et en Italie avec l'argent, gagné par les dessins et articles et où j'ai étudié l'art minutieusement dans tous les musées. Ce voyage a éveillé en moi la résolution ferme de partir pour un plus long séjour à l'étranger et y compléter mes connaissances artistiques.

VI. Années de Munich. 1896—1901

En 1896 j'ai réussi à amasser la somme nécéssaire pour partir pour un certain temps dans l'Europe Occidentale, en même temps je fus engagé par le journal „Niva" comme correspondant. Après avoir visité Paris, je me suis installé à Munich, où j'ai fait mon entré à l'école d'Antoine Achbé. Au bout d'une année d'étude d'anatomie et de travail assidu au dessin je suis parvenu à faire de grands progrès dans le dessin et la peinture, dans celle-ci surtout grâce aux voyages à Paris, où j'y ai gagné à fond la connaissance des maîtres impressionistes. Achbé m'a offert de participer à son école et nous avons entrepris l'enseignement à nous deux. En apprenant aux autres, je m'instruisais moi-même. En 1901 j'ai quitté Munich pour la Russie, car j'étais atteint d'une terrible nostalgie.

VII. Epoque du journal „Le Monde Artiste". 1901—1904

Aux environs de Moscou en automne, j'ai peint une série de paysages, par lesquels je débutai à l'exposition du „Monde Artiste" en hiver de 1901—1902 et qui me donnèrent tout d'un coup une renommée. Toutes mes œuvres exposées furent achetées par des musées et des collectionnaires privés et je pus alors subsister de mon propre pinceau. Au printemps de 1902 j'ai organisé à Pétersbourg une entreprise „L'art contemporain" et en automne je fis un voyage à la Dvina du Nord, où j'ai étudié l'architecture de bois des derniers siècles et fais des paysages. En hiver je fouillais les archives en étudiant les sources primitives de l'histoire de l'art russe.

VIII. Moscou et ses environs. 1903—1917

En 1903 j'ai passé de Pétersbourg à Moscou, où je suis devenu membre actif d'une société d'exposition „L'union des peintres russes" qui avait pris son existence sur les ruines du „Monde Artiste". Au commencement de l'année 1904 je vins habiter dans les biens du peintre Mechtcherine aux environs de Moscou, où j'ai passé 13 années à travailler sans interruption. Durant les premières années je m'occupais particulièrement de peinture, mais peu à peu les travaux littéraires prirent le dessus et lorsque j'ai commencé à éditer mon „Histoire de l'art russe" et que j'ai passé aux travaux de bâtiment (j'avais reçu à Munich également une instruction d'architecte) la peinture a été délaissée pour un certain temps. Il me restait surtout peu de temps pour la peinture,

après m'avoir complètement consacré aux travaux de constructions d'une petite ville d'hopital aux environs de Moscou. Tous mes meilleurs tableaux, les meilleurs recherches sur l'histoire de l'art et les meilleurs constructions furent crées pendant ces dix ans de 1903 à 1913.

IX. Travaux dans les musées. 1913—1930

En 1913 j'ai eu encore une quantité de soucis superflus. J'avais été élu par la Douma de Moscou comme chef de la Galerie Tretiakov et nommé membre réel de l'Académie des beaux arts. Les travaux pleins d'entrain sur la réorganisation de ce musée de l'art national à Moscou, avait mis pour un certain temps au second plan tous les autres ouvrages. La tâche consistait à reconstruire l'ancienne collection privée et en refaire un musée contemporain et d'avant-garde. Malgré les obstacles, survenus à mon début de la part d'une partie obscure de commerçants Moscovites et d'un groupe de peintres, en 1917 la réorganisation a été accomplie. Il est vrai, qu'elle n'a pas passé d'une manière plus décisive mais et ce résultat obtenu était suffisamment révolutionnaire, vu les années de la cruelle réaction. Après la révolution, je continuais à travailler à la Galerie en qualité de directeur jusqu'à 1925. C'est alors que j'ai demandé ma démission pour rendre mes forces entièrement à mes propres créations. Durant les premières années de la révolution, travaillant de même à la Galerie, je consacrais la majeure partie de mon temps à la conservation des monuments et à leur restauration. J'occupais le poste de remplaçant du chef du département des musées et de la conservation des monuments d'art et d'antiquités. En même temps j'étais directeur des Ateliers centrals de l'Etat pour la restauration des monuments d'art et professeur à l'université de Moscou.

X. Retour à la peinture. 1920—1935

Au commencement de la révolution j'ai repris le pinceau avec de nouvelles forces, sans interrompre les études de recherches scientifiques et conservant la direction des affaires de restauration. Durant la révolution, j'ai été envoyé trois fois par le gouvernement Soviétique en Europe et en Amérique, aux Etats-Unis du Nord. J'ai profité de l'occasion pour étudier à fond tous les musées célèbres et les collections privées. Le récent voyage à Harlem et la connaissance faite sur les portraits en groupe de François Hals fixèrent mon avenir artistique. J'en revins de nouveau au portrait que j'avais delaissé pour les beaux paysages de la Russie centrale. A partir de 1930 je ne peint que des portraits et des tableaux, qui m'étaient inspirés par la Grande Révolution d'Octobre. La Révolution m'a ouvert de nouveaux horizons.

Igor Grabar.

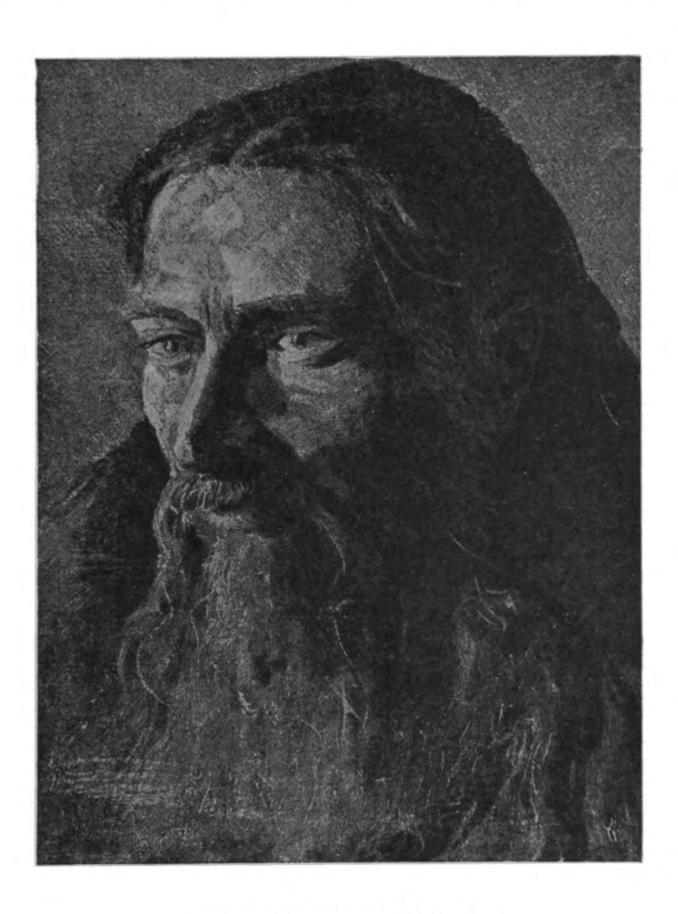
ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

„Искусство я люблю больше добродетели, больше, чем людей, чем близких, чем друзей, больше, чем всякое счастье и радости жизни нашей. Люблю тайно, ревниво, как старый пьяница, — неизлечимо. Где бы я ни был, чем бы я ни развлекался, кем бы ни восхищался, чем бы ни наслаждался, оно всегда и везде в моей голове, в моем сердце, в моих желаниях, лучших, сокровеннейших. Часы утра, которые я посвящаю ему, — лучшие часы моей жизни. И радости и горести — радости до счастья, горести до смерти—все в этих часах, которые лучами освещают или омрачают все прочие эпизоды моей жизни. Вот почему, Париж или Парголово, Мадрид или Москва — все второстепенно по важности в моей жизни — важно утро от 9 до 12 перед картиной".

Репин (Из письма к Стасову от 27-го июля 1899 г.).

Приводя в порядок свою переписку давних лет, я сделал неожиданное и, каюсь, не слишком приятное для меня открытие: оказалось, что она обнимает, ни больше, ни меньше, как добрых полвека — свыше 2.000 писем, полученных мною от лиц самых разнообразных положений, занятий, состояний, классов, начиная с детских школьных времен до наших дней. Почти все эти письма ответные на мои; последние, конечно, в большей части погибли, но и ответные перенесли меня в далекие дни детства, отрочества, юности, ранней возмужалости, воскресив в памяти давно минувшие дела, встречи, мысли, чувства. Перечитывая их сейчас, я так уходил в прошлое, что уже не мог оторваться, и мне захотелось восстановить по ним летопись своей жизни. Мне казалось, что если не сама она, то события и факты, свидетелем которых мне довелось быть, люди, с которыми сталкивала судьба, их высказывания и воспоминания дают столь ценный материал для истории русской культуры, с одной стороны, и советского строительства, с другой, что я не вправе долее держать его под спудом.

Надо ли говорить, что главное содержание переписки—искусство, искусство и искусство. С детских лет до сих пор оно для меня — почти единственный источник радости и горя, восторгов и страданий, восхищения и возмущения, единственное подлинное содержание жизни. Пусть читатель, равнодушный к искусству, не заглядывает в эту жизненную повесть: она ничего ему не даст. Но я льщу себя надеждой, что тот, кого искусство волнует, кому ведомо могучее действие его сладостного яда, найдет здесь и новые для него факты и не всегда обычное освещение фактов, ему уже известных.



Иван Яковлевич. 1886 г.

1

РАННЕЕ ДЕТСТВО

1871 — 1880

Отец и мать. Дедушка. Отцовские скитания. Жизнь в деревне. Семья матери. Игры и забавы. Мои сверстники. Прадед. Предки. Елка. Рисование. Близкие и дальние поездки. Переезд в Россию.

Мой отец и моя мать — оба родом из Угорской Руси, обширной области, лежащей в Карпатских горах и входившей в состав Австро-Венгрии. В X в. это было самостоятельное угро-русское княжество, которым управлял полулегендарный князь Лаборец. С пришествием мадьяр и основанием династии Арпада княжество в течение семи столетий сохраняло свою автономию, управлялось наместниками-мадьярами, обычно королевскими сыновьями. Только в XVII веке, после того, как православие сменилось унией, эта область стала составной частью Венгрии. Версальским трактатом область включена в состав Чехо-Словакии. Она до сих пор окружена с севера и востока русским и украинским населением Галиции и Буковины, с запада славянами — чехами, словаками, моравами — и только с юга граничит с территорией, населенной мадьярами.

Немцы издавна называют русское население Угорщины „русинами“ или „рутенами“, поляки и украинцы считают его „чистокровно украинским“, но наши отцы и деды решительно оспаривали это утверждение, считая себя коренными русскими.

Не имея специальных лингвистических познаний, я не могу разобраться в этом вопросе, но язык угро-русских крестьян близок к украинскому. В моей памяти сохранились отдельные слова и фразы разговорной речи и песнопения, слышанные в нашей сельской церкви в раннем детстве: все они напоминают украинскую речь. Особенно ясно помню церковное „господы помылуй“.

И все же недавние внимательные наблюдения лингвистов-славистов установили наличие в разговорной речи Угорщины чрезвычайно древних оборотов русского языка, давно исчезнувших из обращения в северной Руси. В детстве старшие всячески старались выправлять наш украинский говор, переводя его на литературный язык. Особенно заботился об этом дед мой по матери, Адольф Иванович Добрянский, личность настолько яркая и крупная, при том имевшая столь сильное влияние на меня в раннем детстве, что на ней я считаю необходимым остановиться больше, чем на мимолетном эпизоде.

Всю свою жизнь дедушка отдал на борьбу против мадьяризации русских и славян австро-венгерской империи. Фанатический поборник славянской идеи, он неоднократно

ездил в Россию, был в дружбе с Хомяковым, Аксаковым и всеми славянофилами. В славянофильских кругах его встречали не только радушно, но и с почетом, а в Австро-Венгрии он был признанным главой славянства и самое имя его было символом объединения славянства.

Широко образованный, окончивший кроме историко-филологического факультета инженерное отделение политехникума, он ярко выделялся среди своих сверстников и последователей, слепо ему повиновавшихся. В числе последних был и мой отец, Эммануил Иванович, овдовевший в начале 1860-х годов и женившийся в 1863 году на старшей дочери деда, Ольге Адольфовне Добрянской. Чтобы действовать открыто, а не в подполье, отец согласился поставить свою кандидатуру в депутаты Будапештского парламента, куда и был избран в середине 1860-х годов. Его явная антимадьярская деятельность создала ему репутацию врага государства и династии и вынудила его эмигрировать.

Надо ли прибавлять, что „русская идея“ в глазах деда и отца отождествлялась в то время с формулой „самодержавие, православие и народность“. Оба они и моя мать, также деятельно боровшаяся за этот же лозунг, невероятно идеализировали свою далекую родину-мать, от которой были оторваны всякими историческими неправдами. Во всей русской государственности и самом укладе патриархально-помещичьей русской жизни они замечали только светлые стороны, достойные подражания, кругом же себя видели одни недостатки. Главными врагами „русского дела“ считали мадьяр и немцев, а основным врагом православия — католичество и все, что с ним связано, даже в славянской среде. Поэтому врагами были и поляки, которых они ненавидели всей душой, а уж заодно и украинофилы.

Дед заводил у себя в имении, где я рос и воспитывался в детские годы, всяческие русские навыки и обычаи, вывезенные из Москвы и подмосковных имений. Он носил русскую бороду и презирал австрийские бакенбарды. Все — от манеры говорить и обращения с дворней, до халатов и курительных трубок включительно — было подражанием русскому помещичьему быту. Он всю жизнь скорбел, что его родители, бывшие униатами, дали ему неправославное имя — Адольф. В 1926 году, в день 25-летия со дня смерти дедушки, в главном городе Угорской Руси, Ужгороде — мадьярском Унгваре — ему воздвигли памятник, как национальному герою.

От первой жены, венгерки, умершей от родов, у отца был сын Бела, родившийся около 1860 г., служивший офицером и умерший в 1894 году. Мой родной старший брат Владимир родился в Вене в 1865 году; я родился 13 марта 1871 года в Будапеште, где отец был в то время членом парламента. Как видно из метрики, меня крестил православный священник, серб, а восприемником был Константин Кустодиев, брат отца художника Б. М. Кустодиева.

В 1890-х годах, вскоре после окончания университета, я должен был заменить старый паспорт новым и отправился в участок. Подвыпивший паспортист, переписывая данные прежнего паспорта, перепутал их и в графе „место рождения“ написал Петербург. Как я ни убеждал его исправить ошибку, он решительно отказал мне в этом, говоря, что в участке это лучше меня знают. С тех пор оно так и повелось, протестовать было бесполезно, так как метрики у меня в то время не было и доказать ошибку я не мог, почему и до сих пор, уже и в новом паспорте, я значусь уроженцем Ленинграда. Во всех

анкетах, как известно немалочисленных за время революции, я вынужден был неизменно проставлять „Петроград“, „Петербург“, „Ленинград“, как значилось в трудовой книжке и всяких удостоверениях.

Отец, недолго спустя после моего рождения, вынужден был бежать из Венгрии в ближайшую соседнюю страну — Италию, где было не мало карпатских эмигрантов и в числе их дедушкин друг, священник Терлецкий, живший в Милане, в семье миллионера-горнопромышленника кн. Демидова-Сан-Донато, собственника Нижне-Тагильских заводов, в качестве воспитателя его детей. Терлецкий устроил отца преподавателем к детям, и здесь он прожил около трех лет, после чего вместе с ними переехал в Париж, где также пробыл три года. В 1876 г. он приехал в Россию, приняв здесь конспиративную фамилию Храбров, под которой и я существовал до окончания университета, когда добился официального восстановления моей настоящей фамилии — Грабарь[1].

Брат Владимир фамилию Храбров носил только в первый год по приезде в Россию, будучи в Егорьевской прогимназии; позднее он был принят в коллегию Павла Галагана в Киеве под своей фамилией, почему мы, родные братья, долгое время носили разные фамилии. В 1894 г. они сравнялись, однако только в русской транскрипции, тогда как на иностранных языках мы до сих пор продолжаем писать по-разному: я пишу Grabar, а брат — Hrabar, на том основании, что произношение буквы Г на Угорщине аналогично украинскому, и потому ближе передается латинским или немецким H, чем буквой G.

В Россию отец приехал с рекомендательными письмами от деда к нескольким влиятельным лицам. Юрист по образованию, он, пользуясь знанием иностранных языков, предпочел карьере судебной службу педагогическую и, выдержав экзамен на преподавателя немецкого и французского языков при Московском учебном округе, поехал учителем в городок Егорьевск, Рязанской губернии, где незадолго до того была основана четырехклассная прогимназия.

Мать моя переехала с детьми из Будапешта в имение дедушки, расположенное в Карпатских горах, невдалеке от горного перевала Ужок, столь памятного по галицийским боям 1914 года. Имение это состояло из четырех сел, расположенных друг от друга на расстоянии от двух до пяти километров. Главная резиденция была в селе Чертеж, на берегу быстрой горной речки, в семи километрах от железнодорожной станции Межулаборцы. Здесь был старый дом о семи комнатах, со службами, окруженный большим тенистым садом, с гигантскими липами и фруктовыми деревьями. Другой, новый дом, был выстроен уже дедушкой в начале 1870-х годов на крутом берегу, по ту сторону речки, тоже в обширном парке. В отличие от нижнего он назывался домом „на берегу“.

На берегу жил один дедушка со своим камердинером. Здесь у него была огромная библиотека, в которой он работал целыми днями, выходя только на несколько часов по хозяйственным делам. В нижнем доме жила вся остальная семья. Он был поместителен и уютен. В его просторных комнатах висели большие картины, из которых я хорошо помню одну, врезавшуюся в память, благодаря поразившему меня сюжету:

[1] В семье отца, один из братьев которого был военный, а другой священник, сохранилось предание, по которому дед отца был выходцем из России, елизаветинским офицером Колоновичем, женившимся на некой Грабарь и впоследствии принявшим эту фамилию.

„Жена Лота превращается в соляной столб“. Мне было бесконечно жаль бедную женщину, столь жестоко наказанную, притом, как мне казалось, за самую незначительную вину. Картина была темная и производила на меня жуткое впечатление. Сюжеты других меня мало трогали. Кроме картин висело и несколько гравюр, насколько я их себе сейчас представляю, — английского типа.

Здесь протекло все мое раннее детство. У дедушки с бабушкой, кроме моей матери, было еще четыре дочери и два сына помоложе. Старший из них, Мирослав, родившийся третьим ребенком, приучался в то время к хозяйству. Позднее он переехал в Россию и служил в Царстве Польском, где и умер в 1890-х годах. Младший, Борис, родившийся после всех детей, служил в русской армии и умер в те же годы.

Из сестер матери следующая за нею, Ирина Адольфовна, вышла замуж за последователя дедушки П. Ю. Гомичко. Они жили в том же Чертеже, в третьем доме имения, и в то время имели уже сына Павла, моих лет, и дочерей Сашу и Надю, двумя-тремя годами моложе.

Следующая по возрасту сестра матери, Елена Адольфовна, вышла замуж в начале 1870-х годов за профессора Нежинского филологического института, позднее Варшавского университета, Антона Семеновича Будиловича, впоследствии ректора Юрьевского университета, кончившего жизнь в Москве редактором-издателем „Московских Ведомостей“.

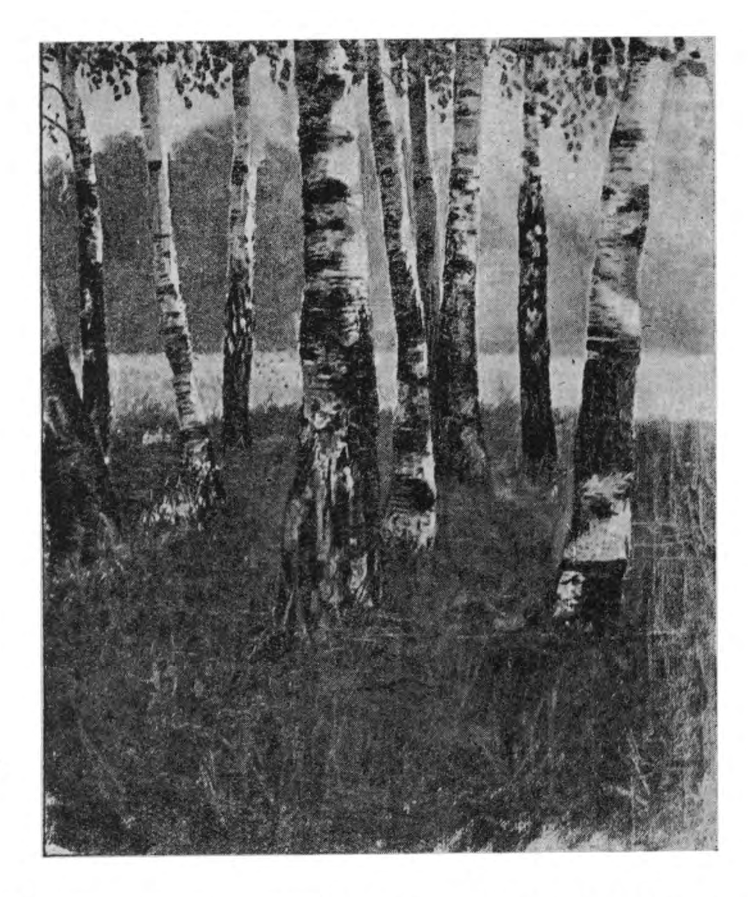
Четвертая дочь дедушки, Алексия Адольфовна, вышла также за сторонника его ориентации, галичанина Юлиана Михайловича Геровского, адвоката во Львове, от которого имела трех сыновей и дочь. Наконец пятая дочь, Вера, вышла уже в конце 1890-х годов за учителя гимназии, впоследствии приват-доцента Харьковского университета, И. С. Продана, родом из Буковины.

В дни моего раннего детства замужем была, кроме матушки, еще только одна Ирина Адольфовна, с детьми которой я и рос. С ними росли еще мальчики Мирон и Богдан, дети бабушкиной сестры, бывшей годами двадцатью, если не больше, моложе ее. Они приходились мне дядями, чем очень гордились и что меня не мало огорчало. Кроме того, были еще дети разных служащих и соседей, постоянно игравшие с нами.

Несмотря на то, что во всей этой детской компании были ребята старше меня, я почему-то безапелляционно командовал отрядом, затевая игры и руководя ими.

Игры были не совсем обычными детскими забавами. Восьми лет от роду я задумал строить в саду огромный дом, такой, чтобы в нем можно было свободно помещаться детям, — настоящий дом, с печами, потолками, окнами, дверями, крышей и чердаком. Дом был каменный, сложенный из настоящих строительных материалов — камня, кирпичей, деревянных балок, досок и даже железа.

Главная задача состояла в том, чтобы доставать эти материалы и таскать их издалека, где они валялись, никому не нужные. Греха таить нечего: приходилось в остродефицитных случаях итти на всякие комбинации, не останавливаясь перед потаскиванием из дедовских лесных запасов в тех случаях, когда он уезжал. Сам дедушка ни в чем мне не отказывал, всячески помогая, чем мог, и поощряя эту строительную затею, радовавшую его сердце инженера. А дом действительно вышел на славу — настоящий дом, в котором мы даже могли жить. Он производил сенсацию среди приезжавших к



Березовая роща. 1887 г.

нам из далекой России дедовских друзей. Помню, какой гордостью наполнилось мое сердце, когда один из них, кажется историк Иловайский, сказал после осмотра дома, обращаясь к дедушке:

— Ну, ваш Игорь будет знаменитым зодчим.

Я никогда не слыхал этого слова, которое мне тут же разъяснили.

Приезжие родные и гости нередко дарили нам серебряные монетки „на сладости“. Все, что получал я, тратилось только на петли, замки, винты, дверные и оконные приборы и, главным образом, на гвозди, в которых была вечная нехватка. Все это по сходной цене добывалось у сына крамаря, в лавке которого, примыкавшей к нашему саду, можно было, как мне казалось, найти самые драгоценные вещи на свете.

Другую часть необходимых предметов доставлял сын корчмаря Янкеля, деятельный член нашей строительной артели. Но самый усердный мой помощник был сын столяра— „Ендрик“, снабдивший меня понемногу всеми плотничьими и столярными инструментами и научивший ими владеть не хуже его самого.

Я помню себя в трехлетнем возрасте, о чем заключаю по эпизоду, остро запечатлевшемуся в моей памяти и точно датируемому,— смерти моего прадеда, умершего в 1874 г. Ему было лет 80 с лишним, и я ясно помню не только день его похорон и поразившую меня крышку гроба, прислоненную к стене у входа в дом, но и его самого, живого и еще здорового. Помню его плотную, сутулую фигуру в халате, бритое лицо и баночку с перцем, которую он ежедневно приносил с собою в столовую, выходя к обеду из своей комнаты.

Он был отцом бабушки, Элеоноры Осиповны, фамилия его была Мильвиус и происходил он из немецкого рода, ославянившегося в Словакии. Его жена, моя прабабушка, была дочерью француженки-эмигрантки, бежавшей во время Великой французской революции в Вену и здесь вышедшей замуж за высокого австрийского чиновника, дослужившегося до камергера при дворе Иосифа II, некоего Отт фон Оттенталя. Вся наша родня видала не раз его большой портрет в рост, „с камергерским ключом", висевший в его доме, в имении, в котором он умер, недалеко от Чертежа. Я не уверен в том, что хорошо запомнил фамилию француженки-прабабки, но, помнится, ее звали Тиель. Некоторые из членов нашей чрезвычайно разросшейся по материнской линии семьи, загипнотизированные камергерским ключом прапрадеда, наделяли его и его жену-парижанку самыми фантастическими титулами и громкими именами. Так, в семье известного в свое время московского педагога Ю. Ю. Ходобая, женатого на двоюродной сестре моей матери, уверяли, что счастливый владелец камергерского ключа был графом, а его супруга — маркиза с трехэтажной фамилией.

Во всем этом верно то, что она была француженка и, повидимому, не без достатка, так как у самой младшей из моих теток, ныне живущей, В. А. Продан, сохранился ее пастельный портрет с высокой напудренной прической эпохи Людовика XVI. Портретом этим тетка очень гордилась, ибо действительно была на француженку похожа, как две капли воды: черные глаза, вздернутые густые брови и нос с горбинкой. Ни мать, ни дед никогда ничего мне про нее и ее мужа не рассказывали. У дедушки была другая гордость: он имел высокие ордена от Николая I за содействие в подавлении венгерской революции 1848 года. Николая I он боготворил больше, чем все его верноподданные, слепо веря в его гениальность.

Дедушка меня любил и часто зазывал в пасеку, угощая медом и рассказывая разные истории о Николае I, который в моем представлении рисовался все еще продолжающим царствовать, хотя в России давным давно был уже Александр II, через два года после этого убитый. Все эти рассказы о русских войсках в Венгрии я помню очень смутно, словно далекие сны, но хорошо помню свое смущение и недоумение, когда, слыша рассказы о тех же событиях от чертежских крестьян, лично их переживших, и их детей, пересказывавших их со слов отцов, я сделал неожиданное открытие, что подвиги, восхваляемые дедом, через 30 лет еще проклинало все население нашего округа. Рассказывали о всяческих зверствах казаков и „москалей", превозносимых на пасеке до небес. Помню, что матери пугали детей приходом „москалей"; это меня окончательно сбивало с толку, но я не решался просить у дедушки разъяснения этого странного противоречия, зная, что он не терпел возражений.

Любил меня дедушка за деловитость не по летам и недетскость моих игр и повадок. Особенно он приветствовал мою инициативу в обучении грамоте двоюродных сестер Гомичко, живших в доме, также окруженном садом, в пяти минутах хода от нас. Сам я очень рано выучился читать и писать, читал к тому времени очень бегло и даже знал наизусть несколько басен Крылова и стихи — немного Пушкина, но больше Хомякова; последние — по настоянию деда. За уроки мне платили, помнится, по одному гульдену — 70 копеек в месяц, занимался я, надо сказать, преусердно, даже с увлечением, и был очень горд. Кузины были также довольны и учились охотно. Было забавно, шумно и весело. Учил я, само собою разумеется, так же, как и меня

учили: аз, буки, веди, глаголь, добро и т. д... „Цифирь“ — в таком же, весьма примитивном плане.

Но самые сладостные воспоминания связаны у меня с рождественским сочельником. Этот день был всегда единственным, лучшим днем в году. Большая столовая с утра запиралась, и доступ в нее был строжайше воспрещен. Нас держали в других комнатах и сторожили, чтобы мы не вздумали подглядывать, что творится там, в таинственной столовой. Впускали сюда только вечером и, хотя мы по прошлым годам отлично знали, как свои пять пальцев, все, что нас там ожидало, но когда широкая дверь раскрывалась и высокая, вытянувшаяся до самого потолка елка ослепляла нас своими сверкающими огнями и бесчисленными украшениями, нам вновь и вновь казалось, что ничего подобного мы еще не видали. Но самое драгоценное лежало внизу, под ветками, свисавшими до пола под тяжестью всяких лакомств: тут каждого ожидал его рождественский подарок, который был принесен „добрыми феями“ или „духами“.

Я получал всегда какие-нибудь рисовальные принадлежности, так как, на ряду со страстью к строительству, давно уже был одержим и страстью к рисованию. С годами она так разрослась и углублялась, что совершенно вытеснила строительную. Я целыми днями рисовал, изводя пропасть бумаги. Рисовал все, что взбредет в голову, но больше всего любил срисовывать из „Нивы“ портреты генералов. Когда началась страсть к рисованию — не помню, но достаточно сказать, что не помню себя не рисующим, не представляю себя без карандаша, резинки, без акварельных красок и кистей.

Генералы пришли вместе с русско-турецкой войной, в 1877 г., когда мне было шесть лет. Помню, с каким нетерпением ожидал я каждого нового номера „Нивы“ и других русских журналов: дедушка выписывал только русские, запрещая подписываться на немецкие, которые выписывались контрабандой двумя сестрами бабушки.

В Чертеж ежегодно приезжал А. С. Будилович и разучивал со мною крыловские басни, давая объяснения, помнится, плохо мною воспринимавшиеся. У него не было уменья и навыка подходить к детям и приноравливаться к их психике. Из всех его рассказов остались в памяти только обрывки русской истории по Иловайскому. Впрочем, рассказы из русской истории я слыхал в Чертеже и непосредственно из уст самого Иловайского, весьма почитавшегося дедушкой.

Иногда мы совершали небольшие поездки в окрестности. В 5 километрах было село Борово, в котором бабушкина сестра была замужем за священником. Ее дочь Аделина Александровна вышла впоследствии замуж за Юрия Юрьевича Ходобая. Помню, какое незабываемое впечатление на меня произвело „апельсиновое дерево“, с которого мне сорвали огромный апельсин. Дерево было в кадке и было простым олеандром, к веткам которого искусно привесили апельсин. Иллюзия была полная.

Так как в 1878 г. отец мой уже вернулся из Парижа в Россию и поселился в Егорьевске, то начали думать об отправке туда и меня с братом. Ни дед, ни мать не представляли себе, как я мог бы учиться не в России. Правда, мой старший брат учился уже в то время в гимназии в Пряшеве — по-мадьярски Эперьеш,— но ученье происходило на мадьярском языке, и этого одного было достаточно, чтобы его переезд в Россию был решен бесповоротно.

Весной 1878 г. матушка повезла меня и моего двоюродного брата Павла в Пряшев. Ехали на лошадях километров 30, в громоздкой колымаге с верхом. По дороге

нас застигла страшная гроза, дождь лил, как из ведра, гремел гром, непрерывно сверкала молния и мне было нестерпимо страшно. То был первый страх в моей жизни.

К страху от грозы прибавился и другой: на последние подаренные мне деньги я купил у сына корчмаря настоящий пистолет тайком от матери и всех домашних. Я несколько раз уже стрелял из него дробью еще дома, насыпая под пистон пороху. Я конечно взял его в дорогу, на случай нападения разбойников, заранее рисуя себе картину боя за жизнь матери до победного конца. Пистолет был заряжен, я крепко прижимал его к телу, держа за пазухой, а тут этот ужасный дождь и молния, грозившая ежеминутно воспламенить, как мне казалось, заряд. Мы остановились в местечке Гуменном, на полпути к Пряшеву, в постоялом дворе, и тут меня поймали с поличным. Меня поймал с ним в сарае брат, приехавший из Пряшева нам навстречу. Пистолет был отобран, и конфуз вышел чрезвычайный.

Но вот мы в Пряшеве. Матушка вздумала повести нас с Павлом в фотографию. Я ни за что не хотел сниматься, но меня поймали на том, что из аппарата вот-вот вылетит необыкновенной красоты заморская птичка: если я хочу ее видеть, я должен сидеть смирно и не спускать глаз с отверстия аппарата. Разумеется мы с Павликом были наряжены в лучшие русские вышитые рубахи. Фотографические выдержки были тогда очень продолжительными и снимать детей было не легко, но снимки вышли на славу.

До тех пор я ни разу не выезжал из деревни и город видел в первый раз. Меня несказанно поразили двухэтажные большие дома, огромные магазины, множество людей и экипажей. Мы были с матерью в гимназии, где на меня произвело большое впечатление невиданное количество мальчиков-гимназистов, шумевших, скакавших, игравших в чехарду и неистово дравшихся. Я не понимал по-мадьярски и не отходил от матери.

В конце лета 1880 г. мать повезла меня в Россию. По дороге мы побывали у Геровских во Львове. Этот город — не чета Пряшеву — произвел на меня ошеломляющее впечатление: казалось, нет и не может быть на свете ничего лучше, богаче.

Первая остановка в России была в Киеве, где мы навестили брата Владимира, учившегося уже с осени 1879 года в Егорьевской прогимназии и поступившего в 1880 году в коллегию Галагана, куда его приняли стипендиатом, благодаря дедушкиным старым связям. Из Киева мы двинулись в Москву с заездом на несколько дней в Нежин к Будиловичам, где Антон Семенович был профессором историко-филологического института кн. Безбородко. Долго мы не могли здесь задерживаться, так как подходил срок поступления в школу. В Москве нас встретил отец. Здесь мы также пробыли недолго, быть может, несколько часов, ибо от этого пребывания в Москве у меня не сохранилось никаких воспоминаний, если не считать превкусных пирожных у Эйнема. Отец перевез нас в Егорьевск, Рязанской губернии, куда езды было лишь несколько часов.

II

В ЕГОРЬЕВСКОЙ ПРОГИМНАЗИИ

1880—1882

В мезонине кедровского дома. Отец Иван и Елизавета Алексеевна. Прогимназия. Учитель рисования Шевченко. Страсть к рисованию. Первые масляные краски. Участие в спектакле. Убийство царя. „Нива“. Срисовывание портретов. Уроки музыки. В. Н. Житова. Страсть к чтению. „Бедная Лиза“. Переезд в Киев. Львовский политический процесс. Художественный отдел Всероссийской выставки 1882 г. Поступление в Катковский лицей.

Отец привез нас в небольшую квартирку, которую снимал в деревянном доме лавочника Ивана Ивановича Кедрова, на самом конце города, перед только что разведенным в чистом поле городским садом, недалеко от кладбища. Низ занимал сам хозяин, отделивший большую часть помещения под лавку и склады. Помню аппетитно раскрытые бочки с мелко-зернистой розово-серой икрой, которую я очень любил, с солеными груздями, рыжиками, клюквой, огурцами и капустой. Бочки стояли на улице, перед лавкой, словно зазывая публику. Снаружи висели всех цветов кастрюли и чайники и много всякой всячины.

Внутри я помню только вкусные вещи: любимые конфеты-леденцы, продолговатые и круглые, в виде палочек, в пестрых бумажках, с распушенными хвостами, халву, пастилу, мармелад, монпансье, орехи всех сортов, мятные и тульские пряники, калужское тесто и много всякой снеди: ветчины, колбас и сыров. Проходя каждый день мимо всех этих соблазнов, я думал: какой счастливец Иван Иванович — может целый день есть любимые лакомства, на выбор и даром. Я был его частым покупателем, хотя редко приходилось покупать больше, чем на медяки.

Отец снимал мезонин в три комнаты с кухней. В квартире была скудная меблировка, купленная по случаю, и великолепный пушистый кот Васька, приблудивший к прежним жильцам и так и оставшийся в квартире на лежанке. Кухарка нас ждала с обедом и самоваром. Вечером меня пошли показывать приятелям отца, Покровским, жившим в соседнем доме, последнем по улице, — отцу Ивану, или Ивану Яковлевичу и Елизавете Алексеевне. Он был соборным священником и, как две капли воды, походил на смеющегося попа в картине Сурикова „Боярыня Морозова“, которая появилась на выставке через шесть лет после моего первого знакомства с отцом Иваном. Батюшка был худ и сух телом и характером. Матушка была дебелая и рыхлая, чудесное, до-

брейшее существо. Не имея детей, она сразу ко мне нежно привязалась и оставила у меня на всю жизнь наилучшие воспоминания. Впоследствии я много раз ездил в Егорьевск только для того, чтобы побывать у нее. Так как мать моя скоро уехала снова в Чертеж, ибо была главным сподвижником дедушки и занималась с ним большой политикой, то Елизавета Алексеевна незаметно стала для меня второй матерью, любовно меня опекала, засыпая подарками.

Я поступил в приготовительный класс. Учителя относились ко мне со всей сердечностью, как к сыну своего товарища. Хотя матушка боялась, не окажусь ли я отсталым по гимназическим предметам, но ее опасения были напрасны: я шел не только не отставая, но впереди других. Из всех учителей меня интересовал и увлекал только один — учитель рисования и чистописания Иван Маркович Шевченко. Он был первым настоящим художником, которого я до тех пор увидел. Вскоре я узнал, что он окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества, знал, что он пишет картины и портреты масляными красками, и мне до-смерти хотелось как-нибудь к нему забраться, чтобы собственными глазами увидать, как пишут картины и что это за масляные краски, о которых я знал только по-наслышке.

У отца моего изредка собирались товарищи по службе и знакомые. Обычно это бывало по праздникам. Иногда играли в преферанс. Сам он не играл и не любил карт, но для любителей раскладывался столик.

Часто приходил бравый майор в отставке, участник севастопольской и турецкой кампаний, Федор Васильевич—фамилию запамятовал. Постоянным гостем бывал и Шевченко. Я не спускал с него глаз, не отходя от него ни на шаг. Я был решительно влюблен в него. Необыкновенно сдержанный, он говорил редко, медленно и тихо. Я стал просить отца взять меня как-нибудь к нему. И вот однажды мы пошли. Как билось у меня сердце, когда мы входили в его кабинет. Иван Маркович сидел за мольбертом и писал на небольшом — в три четверти аршина — холсте сцену из „Тараса Бульбы“. Она показалась мне верхом совершенства, но как я был разочарован ею, когда увидел эту картину у него всего через каких-нибудь пять-шесть лет! Она оказалась такой неинтересной и так неумело сделанной, что я глазам своим не верил.

Но тогда все было прекрасно. И самое замечательное было у него в руке и на табурете, рядом с мольбертом. В руке он держал палитру с ярко горевшими на ней свеже-выдавленными красками, а на табурете лежал ящик, наполненный блестящими серебряными тюбиками с настоящими масляными красками. Он при мне выдавил несколько красок. Я думал, что не выдержу от счастья, наполнявшего грудь, особенно когда почувствовал сладостный, чудесный запах свежей краски.

Посещение Ивана Марковича решило мою судьбу. Я уже ни о чем больше не мог думать, днем и ночью грезил только о масляных красках. Но достать их было негде, надо было ехать за ними в Москву. Однако я все же ухитрился добыть несколько цветов малярных красок, выпросив их у маляра, красившего что-то в одном из соседних домов. Было только трудно писать ими: на бумаге и картоне краски тускнели, на деревянных же дощечках из-под сигар они ложились с трудом. Приходилось больше красить акварелью, которую и достать было легче и одолеть не представляло трудности.

Зимой мне пришлось играть в любительском спектакле. Отец был основателем и председателем гимназического общества вспомоществования учащимся и для усиления

средств общества организовал ряд спектаклей. Поставили водевиль „От преступления к преступлению“, в котором я играл роль мальчика, держащегося за юбку старшей сестренки, продавщицы ягод. Афиша этого спектакля, помеченная 29 декабря 1880 года, сохранилась у меня до сих пор.

В начале марта следующего года пришло известие об убийстве царя. Помню, как мы шли вместе с отцом в гимназию и это известие сообщил нам наш законоучитель, отец Василий Яблонев. Пока мы дошли, все встречавшиеся взволнованно обсуждали это событие, делились мыслями и догадками. Меня оно почему-то очень мало задело и только, когда неделю спустя пришел номер „Нивы“ с целою кучей рисунков и портретов, я начал неистово рисовать, но срисовывал не сцену убийства, а только портреты нового царя, нового наследника, новых генералов и новых министров. Я всех их перерисовал, и приходившие знакомые в один голос находили их необыкновенно похожими. Особенно восторженно отзывался отец Иван, отступавший от портрета назад, складывавший обе руки в трубочку и долго любовавшийся рисунком. При этом он неизменно приговаривал: „Сходственно“, что было в его устах высшей похвалой, одинаково относившейся и к портрету, и к пейзажу, и к жанровой картине.

Кроме рисунков в „Ниве“, я не видел в то время никаких художественных произведений. Ни в одном егорьевском доме, где мне приходилось бывать, не было ни картин, ни гравюр, а живопись в церквах меня как-то не трогала, и я ее не замечал, словно это не было искусством. Понятно поэтому, что „Нива“ являлась для меня источником несказанных радостей, как и другие иллюстрированные журналы, выходившие тогда: „Всемирная Иллюстрация“, „Живописное Обозрение“, остальных не помню. Бывавший у нас майор, старый холостяк с большими усами, ходивший в церковь в полной парадной форме при орденах и в густых эполетах, зазвал меня однажды к себе и показал поразивший меня альбом видов Константинополя, исполненных гуашью, как я в этом разобрался позднее. Я глаз не мог оторвать от красивых ярких красок, которыми эти виды были расцвечены. На стенах у Федора Васильевича висело еще несколько видов покрупнее, в золоченых рамах, казавшихся мне еще более совершенными и прямо недостижимыми. Какими ничтожными показались мне после майоровских картинок мои собственные! С тех пор я пользовался каждой свободной минутой, чтобы забегать к майору, который, живя на пенсию, не имел никакого дела и бывал почти всегда дома. Он очень гордился своими художественными сокровищами, столь полюбившимися мне, и охотно коротал со мною время, рассказывая забавные истории из своей походной жизни.

В приготовительном классе учился маленький пухлый мальчик, сидевший на парте рядом со мною, один из самых незаметных и тихих. Однажды за уроком он сунул мне альбом со своими рисунками, поразившими меня необыкновенной уверенностью штриха. В перемене я долго рассматривал эти рисунки, сделанные без единой помарки, без следов резинки. Люди, звери, птицы, целые сцены—все это было нарисовано твердым штрихом, столь не похожим на мои робкие рисунки, хотя я и считался лучшим рисовальщиком в классе. Несколько недель я ходил озадаченный и убитый этим непостижимым совершенством: такой отсталый во всех отношениях ученик, последний в классе, ни к чему путному не способный, и вдруг такой замечательный рисовальщик. Было от чего прийти в отчаяние. Я вдвое приналег на рисование, стараясь подделаться под

этого мальчика, но из этого ничего не получалось,— все те же неуверенные, дряблые контуры, стирание резинкой, грязь и пятна. Но все разъяснилось, когда большой мальчик из четвертого класса открыл секрет этого фантастического мастерства,— альбом весь состоял из прозрачных листков бумаги и четвероклассник застал автора рисунков в тот момент, когда он калькировал новую серию, накладывая свои листочки на печатные рисунки и гравюры. Только теперь я вздохнул свободно и успокоился.

Зимою 1880 года меня начали учить играть на рояли. Я ходил к учительнице Варваре Николаевне Житовой, жившей на той же улице, как раз напротив нас, в таком же деревянном доме, как все в тогдашнем Егорьевске. Каменные были наперечет: городского головы Клопова, купца Бардыгина, здание прогимназии, амбары на Соборной улице, да огромная фабрика Хлудовых.

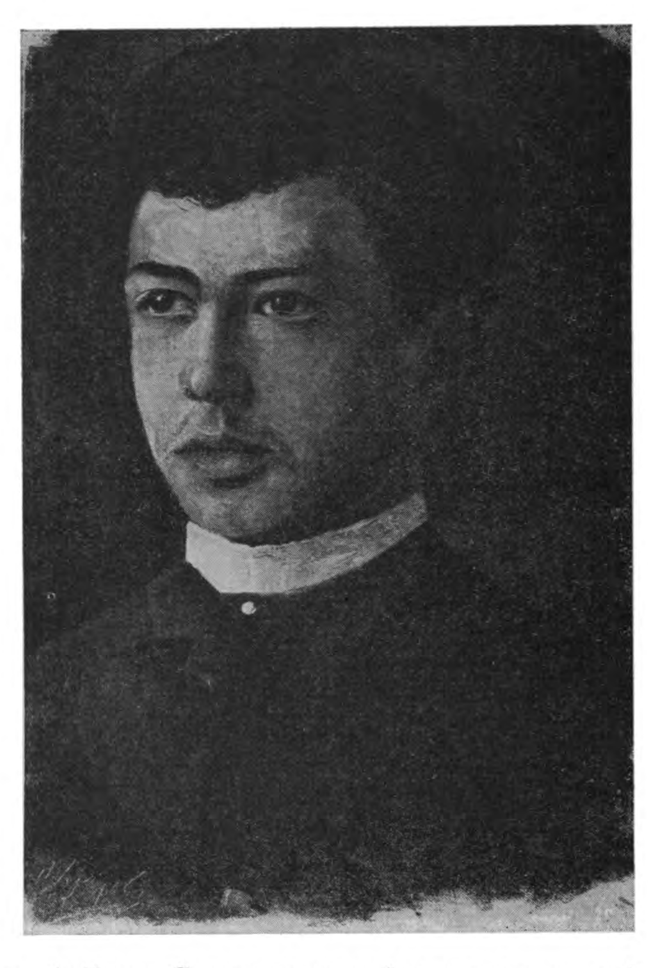
Житова была самым культурным и литературно образованным человеком в городе. Некогда воспитанная в семье Тургеневых, росшая вместе с Иваном Сергеевичем и жившая в тургеневском доме с колоннами на Остоженке, сохранившемся до сих пор, она, по ее собственным намекам, подтвержденным мне позднее В. В. Стасовым, была сестрой Тургенева, дочерью его матери и некоего Берса, брата С. А. Толстой. Ее квартира вся была увешана портретами знаменитого писателя и разными реликвиями, связанными с его именем, его жизнью и творчеством. Ее воспоминания, появившиеся в „Вестнике Европы“, были в свое время очень замечены и удостоились лестных отзывов за обилие новых данных и литературность изложения.

Варвара Николаевна была небольшого роста, но гордо носила красивую с седеющими буклями голову, наделенную породистым, с горбинкой, носом. Во всей ее манере держаться и говорить было нечто от московских аристократок-старух, от которых она переняла привычку пересыпать речь французскими фразами. По-французски она говорила совершенно свободно и давала кроме уроков музыки и уроки французского языка.

У нее было только одно горе, отравлявшее ей все существование — она была замужем за... околодочным надзирателем. Как это произошло и как могло вообще случиться, что эта женщина попала в такое захолустье, этого никто не знал, но она была женою околодочного и этого нельзя было скрыть. К тому же надзиратель — тогда уже бывший надзиратель, выгнанный за пьянство,— продолжал пить горькую, и мне не раз приходилось во время уроков музыки слышать его дикие завывания, доносившиеся из дальних комнат. Его держали на черной половине, и он не смел и думать появляться в комнатах, выходивших на улицу, где его мог увидать кто-нибудь из знакомых Варвары Николаевны.

Я играл у нее года полтора, пока мы не уехали из Егорьевска, и она находила, что я сделал большие успехи, в чем я, однако, сомневаюсь. Еще в Чертеже меня начала учить играть матушка, в свое время блестяще игравшая, но эти занятия пришлось прервать из-за переезда в Россию.

У Варвары Николаевны была большая библиотека, и она меня постоянно снабжала книгами самого разнообразного содержания. В то время я пристрастился к чтению чрезвычайно. Не помню, как попала мне в руки, изданная отдельной книжкой в дешевенькой обложке, „Бедная Лиза“ Карамзина. Я прочел ее залпом в один вечер и добрую часть ночи, не выучив из-за этого ни одного урока. Это чтение было одним из самых сильных впечатлений всей моей жизни. До сих пор помню, какие горькие слезы вызвала



Миша Щегляев. 1887 г.

у меня печальная судьба Лизы. Я несколько дней ходил сам не свой, не будучи в силах отделаться от впечатления.

За „Бедной Лизой" пошли книжки в пестрых обложках, которые я за копейки покупал в ларьках. Тут были и „Еруслан Лазаревич", и множество других сказок и былин, из которых больше всех нравились „Илья Муромец", „Добрыня Никитич" и „Алеша Попович". Особенно много я перечитал, когда болел корью.

Варвара Николаевна взяла в свои руки мое литературное воспитание и давала мне много увлекательных книг, но второй „Бедной Лизы" я уже не нашел среди них.

Весной я выдержал экзамен во второй класс и уехал с отцом в Киев. Отец в это время хлопотал о переводе на лучшее место — в полную гимназию, по возможности на юге России. При помощи кое-каких связей это ему удалось. Пока шли хлопоты, связанные с получением места и переездом, мы жили в Киеве, где был и брат Владимир.

Киев был избран на это лето и по другой причине. Конспиративная деятельность дедушки с его единомышленниками и прежде всего с моей матерью, привела к их аресту. Кроме дедушки и матушки были арестованы известный священник Наумович, Площанский, Марков—все трое галичане—и ряд других. За долгое сидение в тюрьме матушка успела выучиться по самоучителю английскому языку. Начался знаменитый процесс, известный под именем „процесса Ольги Грабарь", так как главной обвиняемой была мать. Обвинение было сформулировано как государственная измена, и прокурор

доказывал, что обвиняемые составили заговор с целью отторжения русских и славянских земель Австрии и присоединения их к России.

Ни дед, ни мать никогда не скрывали, что их мечта—видеть эти земли воссоединенными с Россией, но открыто своих идей в такой именно форме не проповедывали. Тем не менее прокурор требовал для матери смертной казни, которая казалась неизбежной. Я не знаю подробностей процесса, но дедушка говорил мне незадолго до смерти, что процесс принял другой оборот только после того, как он отправил императору Францу-Иосифу письмо, в котором грозил в случае неблагополучного приговора рассказать, как этот император, вскоре после усмирения венгерского восстания и революции 1848 года, предлагал ему графский титул за отказ от идеи славянского объединения и за обуздание славянских вождeлений. По словам дедушки, он ответил ему: „Кто же из славян австро-венгерской империи пойдет за мной, продавшимся за какой-то титул?"

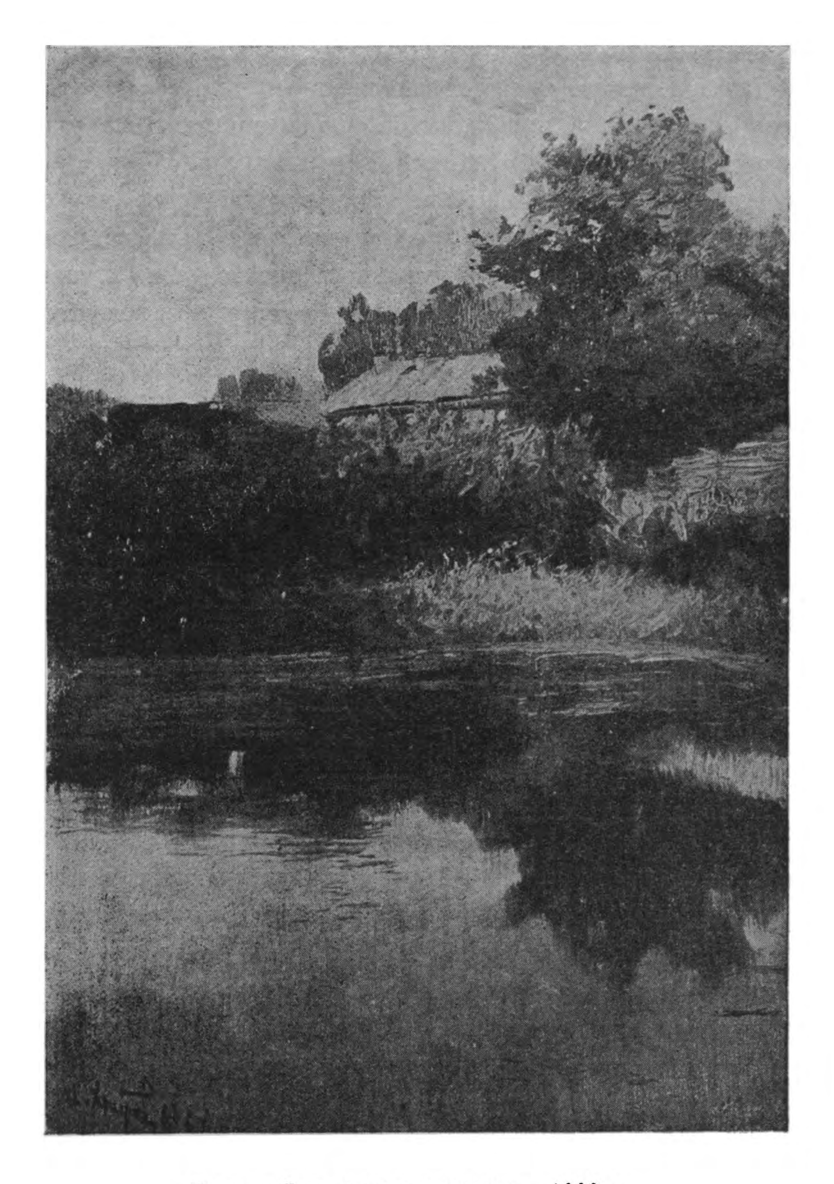
Дело велено было замять, и процесс окончился полным оправданием матери и деда, за отсутствием улик. Единомышленники обвиняемых устроили им овацию, матушку молодежь вынесла из зала суда на руках. Ее доставили прямо на вокзал, где был приготовлен билет в Киев, и в тот же день она выехала. Дедушке было воспрещено пребывание в Чертеже, и вообще в местах с русским и славянским населением, и предложено жить в немецкой Австрии. Он избрал Инсбрук, в Тироле, где и поселился и где окончил свои дни, ни разу более не появляясь в Чертеже.

Вот почему именно Киев был выбран нашей резиденцией в лето 1882 года. После долгой разлуки я наконец увиделся с матерью, но тогда я и не подозревал, что ей пришлось только что перенести и как близка была катастрофа.

Брат Владимир перешел уже в седьмой класс и через два года должен был кончить коллегию Галагана и поступить в университет. Отец и мать, зная, как трудно будет им дать мне сносное образование при скудности учительского жалования, во что бы то ни стало хотели поместить меня стипендиатом в какое-нибудь закрытое учебное заведение. Громкий львовский процесс оказал тут службу: основатель и директор Московского лицея цесаревича Николая и влиятельный редактор и издатель „Московских Ведомостей" М. Н. Катков согласился принять меня живущим стипендиатом в свое заведение.

Отец получил назначение преподавателем немецкого языка в Измаильскую гимназию, в пограничном городе Бессарабской губернии, на Дунае. Дело было уже в начале августа и ему надо было ехать в Измаил, поэтому везти меня в Москву пришлось матери. Отец при расставании очень обстоятельно разъяснил мне, что такое лицей цесаревича Николая и кто такой Михаил Никифорович Катков, его директор. Помню, как он говорил, что это человек, которого знает вся Европа, что сам дедушка считает его чуть ли не первым человеком в России после царя, что он имеет необыкновенную силу, что он сильнее даже иных министров и что он оказал всем нам истинное благодеяние своим согласием взять меня бесплатно в лицей, где другие должны платить по 1.000 рублей в год. А воспитанники, мои будущие товарищи, тоже не простые какие-нибудь гимназисты, вроде егорьевских, а знатные и богатые дети генералов и министров.

Отец уехал в Измаил, а мы с матушкой в Москву, где остановились у ее двоюродной сестры, дочери того самого священника в Борове, у которого меня так по-



Пруд в Дельвиговском училище. 1888 г.

разило „апельсиновое дерево“,— Аделины Александровны Ходобай. Муж ее, Юрий Юрьевич Ходобай, тоже угро-русс, давно уже был преподавателем латинского языка в лицее и автором первых в России и единственных тогда учебников, приносивших ему изрядный доход, на который он около того времени купил имение Титово, на границе Алексинского уезда Тульской губернии и Лихвинского — Калужской. Незадолго до нашего приезда он вышел из лицея, переведясь в третью гимназию на Лубянке, где ему была обещана казенная квартира, но пока он все еще продолжал жить на Чудовской улице, в трех минутах ходьбы от лицея.

Этот третий мой приезд в Москву мне особенно памятен, ибо был богат впечатлениями. В то время здесь была Всероссийская промышленная выставка, занимавшая

все огромное пространство Ходынского поля. Конечно, матушка повела меня туда. Уже издали выставка поражала видом своих нарядных, как мне казалось, пестро разукрашенных зданий, павильонов, вышек, а вблизи было так много невиданного и замечательного, что я растерялся, не зная куда итти и что смотреть. Но по „Ниве“ я уже знал, что на выставке должен быть большой художественный отдел, на котором собраны все лучшие картины знаменитых художников, появившиеся за последнюю четверть века, т. е. примерно с 1850-х годов. Все выдающиеся произведения русских художников, находившиеся в Эрмитаже, Академии художеств, во дворцах, у великих князей, у частных владельцев и прежде всего у П. М. Третьякова, были свезены сюда и выставлены в больших залах с верхним светом.

Легко себе представить, что я пережил здесь, в этой бесконечной анфиладе зал, встречая на каждом шагу знаменитейшие картины прославленных художников, давно знакомые мне по „Ниве“, неоднократно мною срисованные с гравюр Серякова, или Матюшина, или Пуца, или самого Панемакера. Особенно запомнились: „Княжна Тараканова“ Флавицкого, „Бурлаки“ и „Протодиакон“ Репина, „Стрелецкая казнь“ Сурикова, „Последняя весна“ Клодта, „Боярин в опале“ Чистякова, самаркандские картины и „Панихида по убитым“ Верещагина, „Рожь“ Шишкина, „Оттепель“ Васильева, „Березовая роща“ Куинджи; из портретов — „Погодин“ Перова и „Боткин“, с сигарой в руке, Крамского.

Я несколько раз был на выставке, почти не заходя в другие отделы, куда заглядывал лишь для того, чтобы посмотреть на знаменитого Н. Н. Каразина, сидевшего обычно где-нибудь перед киоском с товарами и рисовавшего его в свой огромный альбом. Его всем известная голова с длинной бородой издали бросалась в глаза в толпе посетителей.

Так как большинство известных картин принадлежало Третьякову, то мне впоследствии и в Третьяковской галлерее уже все было хорошо знакомо, ибо я изучил на Ходынке его картины так основательно, что мог наизусть раскрашивать гравюры с них.

Матушка оставила меня на попечение своей сестры, взяв с нее слово, что она будет меня брать к себе по воскресным и праздничным дням, после чего уехала в Измаил, наказав мне почаще писать.

III

В КАТКОВСКОМ ЛИЦЕЕ

1882—1889

Первые шаги. Гнет социального неравенства. Воскресные отпуска. Посещение галлерей и выставок. Ордынское иконописное училище. Ростовцевские номера. Д. А. Щербиновский. Собрания С. М. Третьякова и Д. П. Боткина. В. В. Попов. Товарищи по лицею. Братья Щукины. Копирование. Пейзажи и портреты. М. Н. Катков. Семья Тастевен. Гувернеры-французы. В. В. Назаревский. К. Н. Станишев. В. А. Грингмут. Греческие уроки. „Царь Эдип". В. И. Ельцинский. Кн. Орлов и мосьё Пюжен. Русские классики и литературные опыты. Поездки в Егорьевск. Петушиные бои. Рукопашные бои. Ю. Ю. Ходобай и Титово. Измаил. В. П. Семечкин. Портреты и пейзажи. Любительские спектакли. Сборы в Петербург.

Как я уехал в лицей, кому на руки меня здесь сдали и как происходила вся эта, надо думать, сложная процедура, решительно не помню. Не помню даже, мать ли меня повела в лицей или, за ее отъездом, тетка. Из этого я заключаю, что был слишком взволнован длительной подготовкой отца в Киеве и советами и наставлениями Юрия Юрьевича, как вести себя с начальством и товарищами. Я был словно в угаре и ожидал самого ужасного. Меня трясло, как в лихорадке. Я уверен, что многие на моем месте заревели бы в таком состоянии на весь лицей, но я никогда не плакал, — по словам матери, даже в самом раннем детстве, — и у меня только подкашивались колени и шумело в ушах.

Не помню, как я очутился в пансионе второго и третьего классов, среди своих новых товарищей. На мне было надето мое лучшее, новенькое платьице—куртка и штаны, сшитые матушкой, но я сразу почувствовал, что среди всех этих нарядно разодетых мальчиков я был замухрышкой. В этом я убедился уже на следующий день, когда утром, во время умывания, я заметил у некоторых из них особое тонкое белье и никогда мною не виданные кожаные туалетные принадлежности, а днем во время прогулки—красивые замысловатого покроя пальто, элегантные шляпы и фуражки.

Мне очень нравились простые картузы, какие носили мальчики-крестьяне, с которыми я в Егорьевске игра́л в бабки. Я давно уже мечтал завести себе такой же картузик и долго уламывал отца купить мне его. Сначала он ни за что не хотел, но я не отставал, и ему пришлось уступить. Картуз был куплен в Киеве, и я с гордостью носил его в лицее. Я не подозревал тогда, сколько горя он мне принесет.

Когда мы отправились на первую прогулку, весь класс, при виде злополучного картуза, принялся хохотать надо мной. В картузе, да еще в плохеньком пальтишке вид у меня был, вероятно, достаточно пролетарский среди этих барчуков. У меня еще не было клички, которую, как водится, полагалось иметь каждому школьнику, и мне ее тут же дали: „прикащик", через несколько дней сокращенное в „кащик". Зачинщиком и автором клички был В. А. Нелидов, сын русского посла в Константинополе, впоследствии ближайший сотрудник Теляковского по управлению Московскими императорскими театрами, муж О. В. Гзовской. Он вовсе не был ни особенно заносчивым, ни злым, но от природы был наделен насмешливостью и любил всякие озорства. За свое бесчестие я ненавидел его от всей души, но обнаруживать этого не смел; он был классом старше, выше ростом и много сильнее меня. Мы встретились снова только в 1910-х годах, и весело вспоминали о моем картузе.

Но картуз был только началом моих дальнейших злоключений. Они проистекали главным образом из нашего материального неравенства. Все мальчики имели свои личные деньги, присылавшиеся им ежемесячно родными из дальних имений или приносившиеся после каждого воскресного отпуска теми, чьи родные жили в Москве. Не все имели в своем распоряжении одинаково много—были мальчики побогаче, были менее богатые, но бедных не было: никто ни в чем не нуждался, мог покупать любые лакомства и сколько угодно, покупать дорогие безделушки и предметы роскоши, и все это в лучшем английском магазине.

Под праздник, по вечерам, после всенощной, те, кто не имели в Москве родных и вынуждены были оставаться в лицее, посылали дядьку за лакомствами. Приносили зернистую и паюсную икру, какие-то необыкновенные сорта рыб, колбас, ветчины, заморские сыры, шоколад, дорогие конфеты и фрукты. У меня редко водились деньги, а если и случалось, то такие ничтожные, что тягаться с товарищами я не мог. Только к Рождеству да к Пасхе, бывало, пришлет отец рубля три или пять. Посылать и такую ничтожную сумму было ему, видимо, не легко, ибо при скудном жалованьи он был вечно в долгах. Случалось, старший брат Бела неожиданно — и всегда кстати — пришлет денежный пакет с венгерской маркой и 10 гульденами внутри. Брат Владимир также уделял мне, что мог из своего грошевого бюджета.

Всего этого богатства мне еле хватало на краски, кисти, холст и необходимые туалетные принадлежности. Где уж тут было лакомиться. А у лицейских барчуков, соривших деньгами на что попало, не было обычая, общепринятого даже в каторжных тюрьмах между разбойниками-убийцами, делиться своим добром с неимущими. Да и „неимущих", кроме меня, не было никого. К тому же унизительно было от сознания чудовищного неравенства. Это неравенство выражалось не только в добротности наших лакомств — я не мог позволить себе ничего иного, кроме мятных пряников и редко халвы, — но и в целом ряде обыденных мелочей. Я не мог давать на чай дядькам и служителям, как делали другие, пользовавшиеся поэтому множеством всяких преимуществ. Даже гувернеры — правда не все — относились по-разному к богачам и ко мне, а ненавистный мне учитель математики, болгарин К. Н. Станишев, женатый на дочери В. И. Даля и ставший после смерти Каткова директором лицея, вечно попрекал меня моим стипендиатством, а когда бывал особенно не в духе, что случалось после жестоких попоек, он при всех называл меня „голоштанником" и „дар-

моедом". Я ненавидел его налитые кровью глаза, красный нос и брызжущий слюною рот.

Я невыразимо страдал, но ни разу, ни тогда, ни потом, ни словом не намекнул об этом отцу и матери. Они уснули вечным сном, так и не узнав, сколько жестоких, мучительных часов, дней и недель пережил я в этом хваленом и прославленном заведении, основанном для того, чтобы воспитывать в его стенах верных слуг царевых.

Единственное, что мне осталось, — бежать по субботам из лицея. Суббота и канун праздника были самыми счастливыми днями. На первых порах меня брала тетка Ходобай, относившаяся ко мне очень сердечно. Правда, я целыми днями пропадал либо в Третьяковской галлерее, либо по выставкам, которых было по меньшей мере три в году: Передвижная — главная и наиболее интересная, Периодическая — в Обществе любителей художеств и Ученическая, — в Училище живописи, ваяния и зодчества. Но бывали и эпизодические выставки, из которых в разные годы наиболее сильное впечатление произвели на меня выставки: картины „Ночь на Днепре" Куинджи, картины Семирадского „Шопен, играющий у кн. Радзивилла" и позднее его же картины „Фрина".

В свободное от выставок время я ходил к тем из своих товарищей, с которыми был в дружбе, ходил иногда в театр на деньги, которыми меня снабжала тетка, при чем особенно наслаждался постановками Лентовского в театре „Скоморох" — „Разбойник Чуркин", по Пастухову, и „Путешествие вокруг света", по Жюль-Верну.

Когда из Киева приехал в 1884 году брат Владимир, поступивший в Московский университет, он стал брать меня к себе, а когда он куда-нибудь уезжал, ко мне заходил и брал меня его товарищ, студент-юрист Павел Иванович Новгородцев, будущий профессор-философ. В 1888 году брат надолго уехал в Париж продолжать свои занятия по международному праву, и я ходил то к Новгородцеву, то к Ключаревым, моим давним знакомым по Егорьевску.

Евгения Васильевна Ключарева, по первому мужу Ростовцева, приходилась родственницей Покровским и одно время ведала хозяйственной частью иконописного училища, находившегося при церкви Всех скорбящих на Ордынке. Узнав, что там живут и пишут не простые иконописцы, а настоящие художники, я, вскоре после поступления в лицей, зашел туда в одно из воскресений. Это посещение доставило мне огромную радость. Кроме скучных, нисколько меня не интересовавших святых с нимбами — заказных работ для разных приходских церквей, — я увидел в мастерской художника Колесова начатую им небольшую картину, изображавшую крестьянского мальчика с птичьим гнездом в руках. Мне казалось, что голова мальчика, уже оконченная, прямо бесподобна по выражению и жизненности красок, а проложенные только руки были верхом совершенства в смысле мастерства кисти и смелости мазков. Тогда я в этом уже несколько разбирался, и мастерство в живописи, высота техники меня неизменно покоряли.

Насколько я был заворожен этим этюдом, писанным прямо с натуры, с тут же стоявшего мальчика, я заключаю из того, что до сих пор помню, кажется, каждый мазок на холсте, несмотря на то, что с тех пор прошло свыше пятидесяти лет. Правда, я после того не раз еще ходил к Колесову и часами любовался его этюдом, отчего он еще лучше запомнился.

Другой товарищ Колесова по училищу был Шпортун, писавший большие портреты. Оба они были учениками Зарянки, манеру которого Шпортун усвоил до такой степени, что некоторые из его портретов все принимали за зарянковские.

Алексей Петрович Ключарев заведывал всем иконописным училищем. Добрейшей души человек, веселый малый, прекрасный рассказчик и незаменимый собутыльник, он был всеобщим любимцем и душой ордынской компании. Евгения Васильевна, незадолго до того овдовевшая и имевшая дочь Лиду, чуть постарше меня, вскоре ушла из училища и открыла меблированные комнаты в доме Шаблыкина, на углу Газетного переулка и Тверской. Они долго существовали, пользовались хорошей репутацией и так и назывались „Ростовцевскими номерами". Это название сохранилось за ними и после того, как хозяйка продала их новому владельцу, сама же вышла замуж за Ключарева и переехала к нему в Дельвиговское железнодорожное училище, на Мещанской, куда он, после закрытия Иконописного училища в конце 1880-х годов, перешел на должность инспектора. Его соблазнила прекрасная квартира в деревянном особняке на берегу пруда, который я столько раз писал, бывая здесь по праздникам и гостя иногда подолгу, особенно на рождественские или пасхальные каникулы.

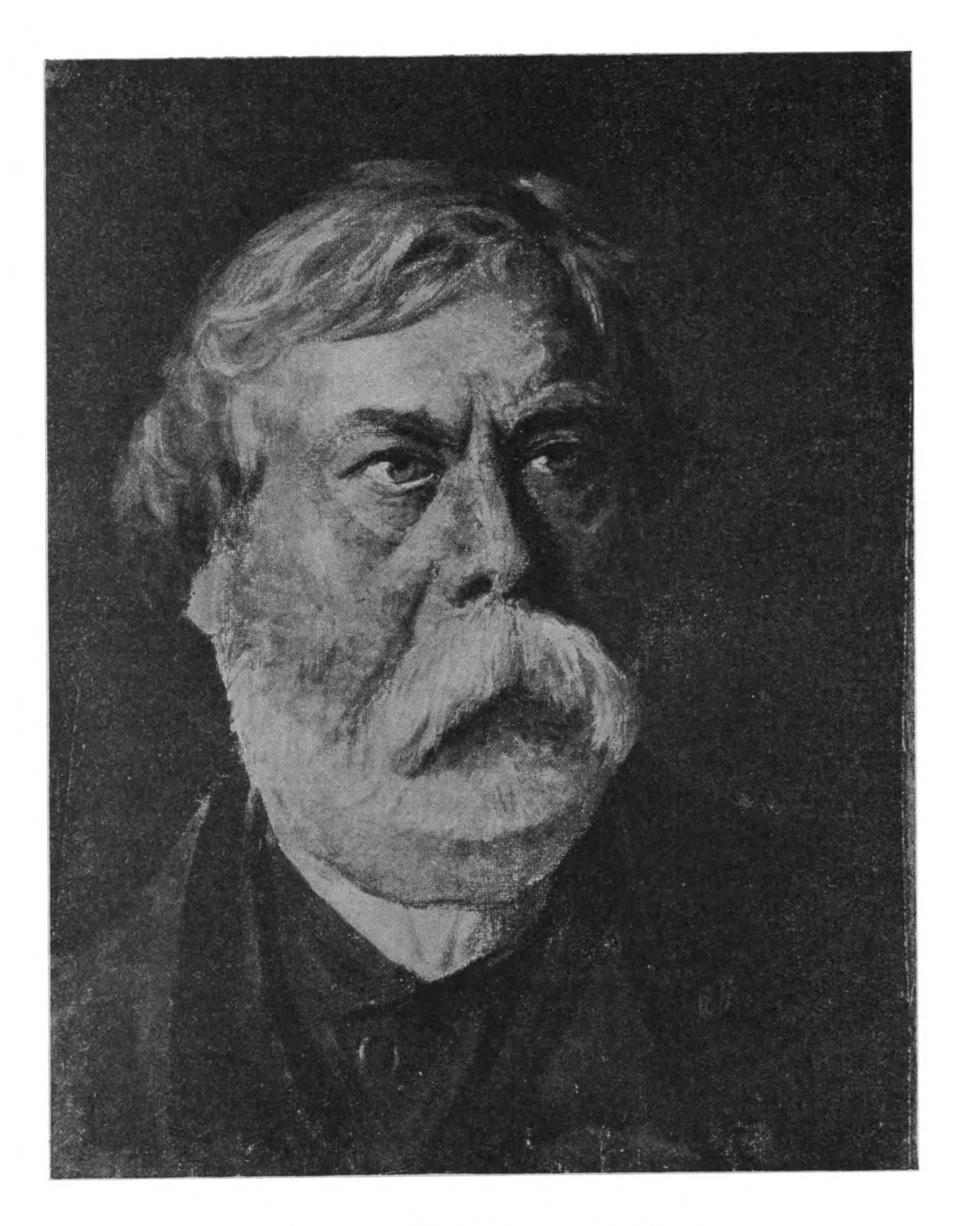
Моему отцу пришлось просить у лицейского начальства специального разрешения на право брать меня к себе Новгородцеву и Ключареву.

У брата, в Ростовцевских номерах, я отдыхал от своих лицейских мытарств. У него были две категории университетских товарищей — будущие ученые и профессора, составлявшие основное ядро его друзей, и небольшая группа полубогемного, „легкого" студенчества. Последние были главным образом славяне — болгаре, сербы, черногорцы, любившие побалагурить, пображничать и подтрунить над вечными мировыми проблемами серьезных посетителей Ростовцевских номеров, их радикальным настроением, воздержанием от спиртных напитков и курения, бесконечными разговорами на философские и политические темы, корпением над книгами.

Ближе всех к брату был П. И. Новгородцев. От них обоих я скоро узнал много таких вещей, о каких никогда раньше не слыхал. У них видал и читал такие книги, за находку которых меня мигом исключили бы из лицея. О Каткове вся эта компания была совсем иного мнения, чем дедушка, отец и мать. Если бы они слышали, как костили этого „мракобеса со Страстного бульвара" юноши, ходившие в лютые морозы в летних пальто, с пледами на плечах, питавшиеся в кухмистерских по пятиалтынному за обед, если урок бывал без обеда, зачитывавшиеся Герценом и Чернышевским и ходившие в театр только на идейные драмы — на галерку, за двугривенный.

Новгородцев и брат давали уроки детям сенатора Ф. М. Дмитриева, жившего в Петербурге. В Москве его два сына и две дочери жили и воспитывались у сестры его, Екатерины Михайловны Пельт, бездетной и давно уже овдовевшей. Меня как-то повели туда, чего мне очень не хотелось, так как я был уверен, что встречу там нечто, напоминающее худшие стороны моих лицейских товарищей. По счастью я ошибся: патриархальная московская семья произвела на меня самое отрадное впечатление, и я после того часто там бывал, а в свои университетские годы с нею очень сблизился.

Конечно здесь было не так свободно и легко, как в Ростовцевских номерах и особенно у Ключаревых, на Мещанской. Надо было следить за собой, отвечать



Цирюльник Петр Васильевич. 1888 г.

впопад, слушать, когда говорят, и самому не лезть со своими разговорами, но было приятно; мне оказывали внимание, угощали, были любезны, интересовались моими занятиями живописью,—и все это просто, искренно и сердечно.

Но там, в Газетном и на Мещанской, было все-таки другое, там я чувствовал себя не в гостях, а у себя дома. Там был все свой народ, с которым можно было делиться всеми своими обидами, отводя с ними душу.

Среди членов серьезной группы студентов-юристов, собиравшихся у брата и интересовавшихся вопросами науки и литературы, был один, исключительно меня привлекавший, ибо он уже тогда едва ли не более был художником, чем юристом,—Дмитрий

Анфимович Щербиновский. Я скоро с ним сблизился, и эта близость, перешедшая затем в дружбу, имела решающее значение в моей дальнейшей судьбе. Я и раньше был уверен, что стану художником, но постоянное общение с Щербиновским и встречи с теми художниками, которые к нему заходили, бесповоротно решили мой жизненный путь.

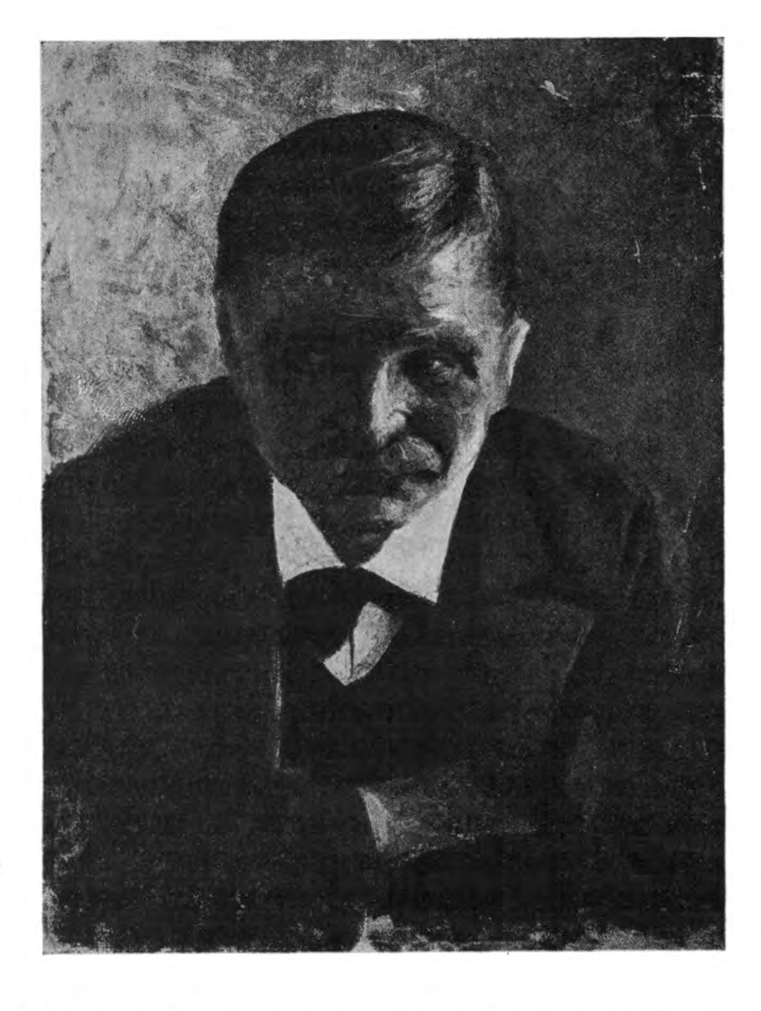
Чаще всего у Щербиновского бывал А. Е. Архипов, который жил с ним в одних и тех же номерах, носивших название „Петергоф" и занимавших все огромное здание на углу Воздвиженки и Моховой, принадлежащее сейчас ВЦИК'у. С Щербиновским мы нередко захаживали к „Архипычу", как его звали в шутку, и эти посещения мне особенно памятны. Я впервые был в мастерской художника, у которого в то время уже две картины висели в Третьяковской галлерее — „Пьяница" и „Слепой старик", а на мольберте была уже новая — „Посещение больной", вскоре также купленная Третьяковым. Правда, настоящей мастерской у него не было, как и вообще их не было тогда и в заводе в Москве: он просто снимал небольшой номер, в котором целыми днями работал, если бывал в Москве, а не у себя на родине, в рязанской деревне.

Я знал тогда от учеников Училища живописи, что пьяница на третьяковской картине — не кто иной, как его отец, и что вся картина писана с натуры, в его деревне. В то время я жадно ловил, где мог, все сведения о художниках вообще, а знаменитых в особенности: что и где сказал Поленов, как сострил Прянишников, — эти пересказы, анекдоты, прибаутки, наверное, наполовину выдуманные, были для меня любезнее и милее самых увлекательных „Всадников без головы" и „Следопытов".

Кроме Архипова, я встречал у Щербиновского С. В. Иванова, нашумевшего небольшой картиной „У острога", выставленной им на Ученической выставке и сразу купленной за колоссальную по тому времени для ученика сумму в сто рублей. Иванов жил в тех же номерах. Через несколько лет он снова выдвинулся картиной „Переселенцы", приобретенной Третьяковым.

Раза два заходил к нему сам В. Д. Поленов смотреть этюды, привезенные „Митенькой" из родного Петровска, Саратовской губернии. Поленов был самым популярным художником Москвы 80-х годов, прославившись своим „Заросшим прудом", родоначальником всех левитановских и послелевитановских прудов, и снискав всероссийскую популярность „Московским двориком" Третьяковской галлереи, вечно там копировавшимся. Поленов был приглашен профессором в Училище живописи, в классы которого он первый внес вкус к французской живописной культуре. Свой человек в богатых купеческих гостиных, сам женатый на дочери крупного московского коммерсанта, он покровительствовал художественной молодежи, вечно открывая новые, необычайные таланты. Так был открыт им Константин Коровин, выпестованный бесспорно Поленовым, так открыл он и „Митеньку" Щербиновского.

Он посылал своих учеников смотреть французов и испанцев к С. М. Третьякову, брату Павла Михайловича, основателя галлереи, бывшему тогда Московским городским головой и имевшему уже в своем особняке, на Пречистенском бульваре, то блестящее собрание картин западно-европейских мастеров, которое он позднее передал в Третьяковскую галлерею и которое оттуда перешло в Музей изобразительных искусств. Он посылал их и к другому знаменитому московскому собирателю, Д. П. Боткину, у которого были также первоклассные картины: Фортуни, Мадраццо, Мейсонье, Александра Иванова и известная „Ночь на Днепре" Куинджи.



Дядька Алексей. 1888 г.

По его запискам швейцары и лакеи Третьякова и Боткина пропускали посетителей-учеников в засаленных, запачканных красками куртках, в грязных сапогах, без галош. Осанистые и важные, точно министры, они презрительно смотрели на этих бедняков, после которых приходилось все утро выколачивать пыль из ковров.

При помощи Щербиновского, ставшего через Коровина любимцем Поленова, мне не раз удавалось попадать в оба эти замечательные собрания. А Щербиновский был в настоящей моде, и с ним одно время носились, как с вундеркиндом. Он был вхож во все дома, где культивировалось искусство, и был общим баловнем. Огромного роста, умный, начитанный и остроумный, он был такой же „художник-универсант", как и сам Поленов, тоже окончивший университет. Большинство тогдашних художников было малограмотно, и из москвичей, после Поленова, только пейзажист А. А. Киселев, одна из заметнейших фигур старой художественной Москвы, окончил университет. Пример Щербиновского заставил меня уже в средних классах лицея твердо решиться итти после окончания гимназического курса в университет.

Большую часть своих воскресных и праздничных дней я проводил либо в Третьяковской галлерее и этих двух частных собраниях, либо у Щербиновского и у других художников. В утренние часы я ходил в Общество любителей художеств, на углу Малой Дмитровки и проезда Страстного монастыря, где были организованы воскресные

классы рисования. Преподавателями здесь были Владимир Васильевич Попов и Владимир Дмитриевич Сухов. Последний не оказал на меня сколько-нибудь заметного влияния, ограничиваясь только необходимыми корректурами. Впоследствии он был заведующим реставрационной мастерской Музея изобразительных искусств — должность, в которой он и умер в 1933 году. Но первый играл в моей лицейской жизни столь существенную роль и я считал себя столь многим обязанным ему, что не могу не остановиться на нем подробнее.

Попов был преподавателем рисования и черчения в лицее цесаревича Николая, моим вторым, после Шевченки, учителем рисования. В первую же неделю моего поступления в лицей он пришел на урок рисования. Маленького роста, с большой окладистой русой бородой, чуть тронутой проседью, и зачесанными назад густыми длинными волосами, с крупным мясистым носом, оседланным во время рисования трясущимся пенсне со шнурком, он сразу произвел на всех нас самое приятное впечатление. Он был добр, никогда не сердился и внимательно относился ко всякому проявлению художественных наклонностей среди учеников. Его любили и не озорничали в классе, как на всех второстепенных уроках, только терпимых в школе. Ко мне он относился с исключительной нежностью и отдавал много своего очень занятого времени.

Перед уроком надо было достать из особой „художественной комнаты" необходимые для урока материалы. Безмолвным согласием всего класса я был выдвинут на роль подручного Владимира Васильевича и оставался в ней во все время пребывания в лицее. Фактически я стал хозяином художественной комнаты, вскоре перерыл весь валявшийся в ней в беспорядке хлам и привел его в порядок. На первых же шагах я сделал ряд утешительных открытий: из разных углов, из-за шкапов, гипсовых бюстов и масок я извлек с десяток холстов, на прекрасных подрамках, квадратных и овальных, с живописью, частью законченной, частью только проложенной. Большей частью это были работы прежних учеников, брошенные или забытые ими, но были и оригиналы, с которых копировали лицеисты, бравшие частные платные уроки у Попова.

В числе этих холстов один особенно остановил мое внимание — отлично проложенный портрет наследника Александра Александровича, с бакенбардами и пробритым подбородком. На вопрос, чья эта прекрасная работа, Попов спросил меня, что я нахожу хорошего в этом „нашлепке",— слово впервые мною услышанное. Я объяснил, что мне нравится „мастеровитость". „Ну, молодец,— сказал он, потрепав меня по плечу,— это последняя работа моего предшественника, только что умершего преподавателя рисования Нерадовского".

Нерадовский был отцом музейного деятеля П. И. Нерадовского, брат которого, после смерти отца, был принят стипендиатом в лицей и был классом моложе меня.

В первые же дни выяснилось, что кроме меня в нашем классе есть еще один ученик, занимающийся живописью, Щукин, Иван Иванович, сын коммерсанта Ивана Васильевича Щукина, младший брат известных впоследствии собирателей Петра Ивановича, Сергея Ивановича и Дмитрия Ивановича Щукиных.

Иван Васильевич был старым другом К. Т. Солдатенкова, знаменитого издателя и владельца картинной галлереи, пожертвованной им впоследствии в Румянцевский музей. Он старался дать детям хорошее образование и организовал в доме целый штат гувернеров, воспитателей и преподавателей. Дети постоянно бывали в галлерее Сол-

датенкова, у обоих братьев Третьяковых, у Боткина и разбирались в искусстве. Когда я познакомился с Иваном Ивановичем, он был старше меня года на два. Особенно импонировала мне безапелляционность его отзывов: тот — безграмотен, этот — бездарность, третий — пошляк. Я принимал все на веру и только удивлялся ошеломлявшей меня осведомленности. Щукин знал не только всех русских художников, но и французских, немецких, английских, испанских, и передавал о них подробности, которые я готов был выслушивать целыми днями.

Но самое для меня ценное было то, что он приносил мне тюбики масляных красок, которых у меня вовсе не было, или они только что вышли. Он видел, что у меня было мало возможностей пополнять истощавшиеся запасы художественных принадлежностей, и делился со мной своими, достававшимися ему столь легко.

Должен заметить, что с приходящими учениками — а Щукин был приходящий — я чувствовал себя несравненно лучше, да и сами они были лучше, чем пансионеры: не дразнили, не чванились, были человечнее и проще. Со Щукиным до самой его трагической кончины у меня сохранились дружеские отношения, не нарушенные даже и в дни нашей свирепой журнальной полемики в 1900 году. Сам он брал уроки у пейзажиста А. А. Киселева, этюды которого приносил мне для копирования.

Щукин много читал по-русски, по-французски, по-немецки, давал и мне интересовавшие меня книги. Подобно мне, он ни в какой мере не разделял мнения своего отца о величии Каткова и постоянно язвил на его счет, повторяя слышанное где-то на стороне, но конечно не дома, где все было по-старинке и где Каткова называли не иначе, как по имени и отчеству.

Иван Васильевич был упрям и не любил никаких перемен в своих привычках, как не любил их и друг его Кузьма Терентьевич. У обоих стариков были в Большом театре свои постоянные два кресла рядом, покупавшиеся ежедневно, круглый год, ибо абонементов тогда не было. Ходили они в театр редко, но не желали, чтобы кто-нибудь другой сидел на их местах. Во время коронации Александра III, в 1883 г., в Большом театре был парадный спектакль, на который, в числе других представителей именитого купечества, получили приглашение и Щукин с Солдатенковым. Приехав в театр, они, ничто же сумняшеся, направились к своим местам и уселись. Между тем, оказалось, что оба их кресла были предназначены для каких-то свитских генералов, и стариков просили уйти. Они с возмущением отказались, и только когда начал разыгрываться скандал, оба демонстративно удалились, не пожелав воспользоваться отведенными им другими креслами, хотя последние и были неподалеку от их собственных.

Изрядная доля упрямства и чудачества Ивана Васильевича перешла к Петру Ивановичу и Сергею Ивановичу. К Дмитрию Ивановичу и самому культурному из всех, Ивану Ивановичу, перешло только чудачество. Все они не прочь были пококетничать своей необыденностью, своеобразием вкусов и некоторой анархичностью мировоззрения.

Чудаковатее всех был бесспорно Петр Иванович, потративший немало денег, упорства и энергии на то, чтобы добиться чина действительного статского советника и титула „превосходительства". Этот титул дался ему лишь ценою пожертвования всего огромного собрания старины Историческому музею. Получив титул и в придачу ему полагающийся ассортимент крестов и звезд, Петр Иванович почти не выходил из мундира. Собственно мундира ему не полагалось, но он и слышать не хотел, чтобы за

такое щедрое пожертвование не дали мундира, почему пришлось долго измышлять и комбинировать, пока наконец не придумали какое-то захудалое ведомство, к которому его и пристегнули, дав таким образом столь вожделенный мундир. Но тут уж пошла настоящая мания: Петр Иванович то и дело начал в мундире и при орденах разъезжать по таким местам, куда в мундирах ездить не принято. Имея собственных лошадей, он ездил на извозчиках, неистово его титуловавших и дежуривших у ворот. Он ездил в баню в том же мундире при орденах, и банщики хорошо знали, как сорвать на чай с толстенького старичка в мундире.

Собирателем он был в высшей степени некультурным и сумбурным. Ему привозили архивные материалы возами, привозили комиссионеры, подкупавшие архивистов разных учреждений, которые не могли жить на свое грошовое жалованье. Сколько раз мне впоследствии приходилось наталкиваться на сотни вырванных из дел страниц, которые я вслед за тем находил, роясь в бесчисленных щукинских корзинах и сундуках.

Щукин собирал все, без всякой системы, и собранное продолжало пребывать в состоянии хаоса. Он собирал древние русские паникадила, святцы, ткани, резьбу, медь, олово, кость, иконы, скульптуру — без разбора, хорошо ли, худо ли. Он в этом и не разбирался, скупая оптом, большими партиями.

На ряду с древне-русскими вещами он покупал предметы, рукописи, книги, рисунки и картины XVIII и начала XIX века, на всякий случай — пусть лежат, авось комунибудь пригодятся. Хороших картин ему не несли, зная, что за них лучше заплатят в других местах. Главным образом это были бесконечные копии с копий царских и чиновничьих портретов.

Среди всего этого ужасающего хлама не могло не просочиться и настоящих жемчужин, в виде ценных рукописей, предметов, рисунков, архитектурных проектов и т. п. Они действительно были, но едва ли более, чем в количестве 1—2 процентов. Нигде не было так мучительно работать над архивными документами, как в подвалах хором Петра Ивановича в Грузинах, в чудовищной пыли и паутине. Рыться приходилось наудачу, на-авось.

Никак не вязалось со всем этим ужасающим хламом неплохое собрание французских художников новейшего времени — импрессионистов и постимпрессионистов, помещавшееся не в музее, на дворе, а в жилом особняке, выходившем на улицу и выстроенном в одном и том же ложно-русском стиле. Собрание это было целиком составлено братом Иваном Ивановичем.

Чудачество Сергея Ивановича заключалось также в его собирательстве, в котором, на ряду с естественной для психологии коллекционера жилкой спортивного увлечения, была и бесспорная примесь озорства: старое французское épater les bourgeois — ошеломлять буржуа. Надо было видеть, с каким чувством удовлетворения и радости Сергей Иванович потирал руки, слушая, как приглашенные им на вечер его закадычные приятели и сторонние гости хохотали над уродствами Пикассо, чтобы понять, что стимулы и природа этого собирательства были далеки от движущих пружин собирательства П. М. Третьякова.

Третий брат, Дмитрий Иванович, был также собирателем, специализовавшимся исключительно на старых западно-европейских мастерах. Собрания трех братьев не повторяли таким образом одно другого, что произошло, несомненно, не случайно, не



Прудик. 1889 г.

без расчета на разграничение и углубление специальностей: никто не хотел повторять брата, начавшего собирать раньше.

Дмитрий Иванович также был не без чудачеств в жизни и собирательстве. Из трех старших братьев он был самый приятный и единственный, не зараженный снобизмом. Был добр, незлобив, скромен и даже робок — прямая божья коровка. Преувеличенно деликатный, он едва ли кого-либо в жизни обидел не только словом, но и помыслом. Но он был зато наименее одарен и все свои знания почерпал главным образом из книг. Ни у кого не было такого собрания драгоценных увражей по искусству, как у Дмитрия Ивановича. Во время революции он кормился исключительно тем, что выручал от их продажи. Так как он не унаследовал от отца, подобно брату Сергею, коммерческой жилки, то продавал все это бестолково, за гроши, при чем его постоянно обманывали всяких мастей спекулянты.

Из книг нельзя научиться понимать искусство, а тем более коллекционировать, поэтому во всем его собирательстве была изрядная доля дилетантизма и сумбурности, меньшая, чем в собирательстве Петра Ивановича, начетчика совсем слабого, но все же достаточная, чтобы обеспечить этому собранию ранг второго сорта. Несмотря на отдельные прекрасные вещи, общий уровень коллекции был невысок, и ее не хотелось смотреть в пятый и десятый раз. Глаз Дмитрия Ивановича был также не высокого калибра, поэтому он, с одной стороны, покупал картины, которые приходилось уже через неделю выкидывать, а с другой, — прозевывал шедевры. Один такой случай получил печальную известность на всю Европу, почему и может быть здесь рассказан, тем более, что рисует знания, собирательский нюх и нравы всех московских горе-коллекционеров.

Дело было в конце 1890-х годов, когда я был за границей и историю эту узнал по возвращении в Россию от петербургских собирателей, бывших всегда более куль-

турными и даровитыми, чем их московские конкуренты. Ибо конкуренция между Петербургом и Москвой была жестокая, при чем петербуржцы с антикварного товара, привозившегося раза два в год из-за границы, снимали обычно сливки, да еще за полцены, предоставляя лопоухим москвичам платить за остатки вдвое дороже. Антикварам был расчет ездить в Петербург для закупки товара на москвичей.

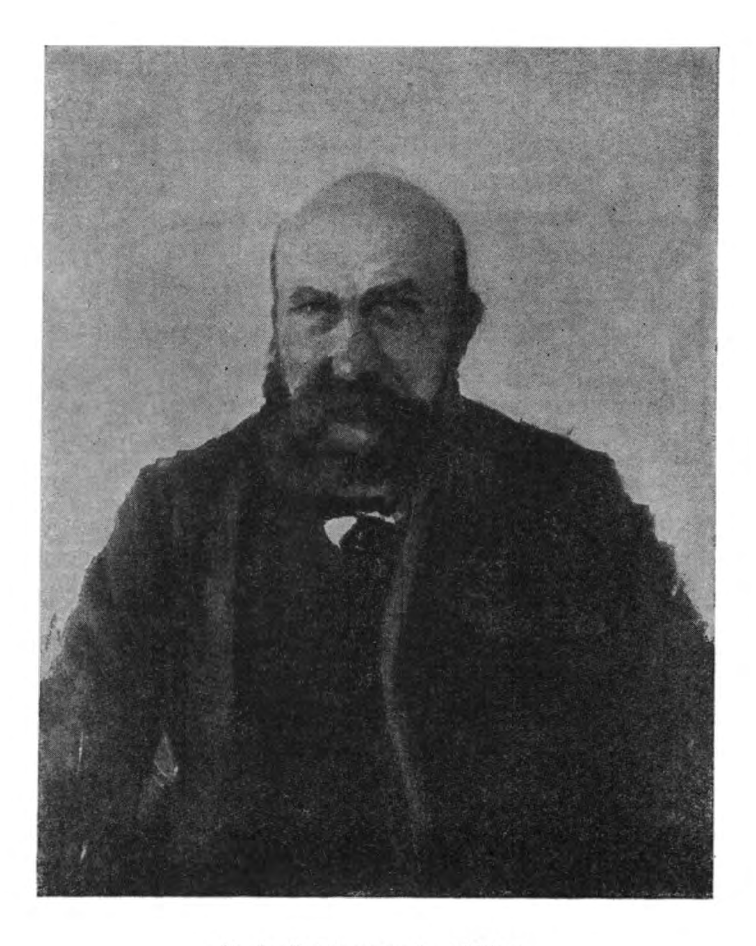
Антиквар Кокурин достал где-то довольно большую картину, размером более метра вышины и около метра ширины. Картина была голландской школы, с явно фальшивой подписью: Тер Борх. Непонятный аллегорический сюжет в реалистическом натюрмортном окружении не давал никаких нитей для установления действительного автора произведения. Картина висела около года в окне кокуринского магазина в Леонтьевском переулке. Как ни сватал ее Кокурин Щукину и Остроухову, те только отмахивались. Наконец Остроухов соблазнился, ибо Кокурин был подлинной сиреной и умел взять покупателя.

Подержав вещь с полгода, он перепродал ее Дмитрию Ивановичу, у которого она висела что-то около года, пока до того не набила ему оскомину, что ее пришлось снять. В ближайшую поездку в Берлин он захватил картину с собой, в числе других, обреченных на ликвидацию, и, вернувшись в Москву, с радостью сообщил Остроухову, что тот прогадал: картина, купленная у Кокурина за триста рублей, продана им в Берлине на комиссии у антиквара за тысячу марок, следовательно, он не только ничего не потерял, но еще двести рублей нажил, почти оплатив поездку.

Не прошло и нескольких месяцев, как Дмитрий Иванович, получавший все специальные антикварные журналы, прочел в одном из них несколько строк, надолго отравивших жизнь ему, Остроухову, и всем московским знатокам-простофилям: „Директор картинной галлереи в Гааге, доктор Бредиус, только что купил в комиссионном магазине в Берлине произведение великого Вер-Меер фан Дельфта, „Аллегорическое изображение веры“, снабженное явно подделанной подписью Тер Борха, под которой удалось найти подлинную подпись Вер-Меера. Картина оценивается знатоками в 400.000 марок“.

Об этой неприятной историйке тщеславный и надменный Остроухов не любил вспоминать, выходя из себя, когда кто-нибудь из приятелей пытался о ней напомнить. Добродушный Щукин, напротив того, охотно и весело о ней рассказывал, от души смеясь над тем, как опростоволосилась вся коллекционерская Москва.

Последним из братьев стал собирать Иван Иванович. Что ему оставалось собирать? Старший брат собирал всякую всячину, второй — современных французов, третий — старых западных мастеров. Можно было еще собирать новых русских художников, но он так глубоко презирал все русское, и новое и старое, но особенно новое, что на это он ни за что не пошел бы. Пришлось поневоле собирать старых западных мастеров, но уж конечно не „каких-нибудь голландцев“, как Дмитрий Иванович, а только что вошедших в моду испанцев. Знакомство с художником Зулоага, большим знатоком испанцев и собственником одной из лучших в мире коллекций произведений этих мастеров, и поездка вместе с ним и скульптором Роденом по Испании помогли ему составить довольно видное собрание, в котором были такие первоклассные вещи, как кающаяся Магдалина Греко и святой в рост Сурабарана, из сюиты святых, из которых две картины находятся в Эрмитаже.



В. А. Зайончевский. 1889 г.

Чудаковатость младшего Щукина заключалась в погоне за оригинальностью. Он ненавидел Москву и переселился навсегда в Париж, который обожал. Он был единственным из братьев, любившим жизнь и ее радости и умевшим их смаковать. Но Париж требует денег. Щукин завел себе дорогую парижанку, которой надо было обставить роскошную квартиру, которой нужны были еженедельно новые платья, только от Ворта, Дусэ или Пакена, и камни, камни без конца.

Все дела фирмы „И. В. Щукин с сыновьями“ вел единолично Сергей Иванович, которого знатоки коммерческих дел называли „министром коммерции“. Все выбирали понемногу свои части из общего дела, и Сергей Иванович постепенно превратился в главного хозяина и владельца. Иван Иванович ухитрился выкачать свою долю до конца и когда в 1907 году очутился без копейки в лапах ростовщиков, он умолял спасти его от неизбежной гибели, посылая одну телеграмму за другой. Сергей Иванович был неумолим и наотрез отказался ему помочь. Несчастный принял цианистый калий. После его смерти состоялся аукцион его испанской коллекции, не покрывший и четверти долгов.

В Париже Щукин был центром русской колонии профессоров, журналистов, художников. На его журфиксах неизменными завсегдатаями были М. М. Ковалевский,

иезуитский патер историк Пирлинг, ново-временский сотрудник Скальковский, Василий Немирович-Данченко, П. Д. Боборыкин и всяк, кто приезжал из России и чем-нибудь выделялся из среднего уровня. Но это была все же не та среда, к которой Щукина тянуло, перед которой он преклонялся, которой искал и которой гордился. Искал он только общества больших французов. Роден, Дега, Ренуар, Одилон Редон, Теодор Дюре, Гюисманс, Дюран-Рюэль — вот к кому его тянуло и видеть кого у себя ему было дороже, чем принимать всех нудных россиян.

Сам Щукин был умен, талантлив, остроумен и язвителен, но не глубок. Во всех его высказываниях, мыслях и характеристиках чувствовалась боязнь не показаться банальным. Отсюда фейерверки парадоксов, злых острот, при отсутствии настоящей злобы. В сущности он ничего не любил, кроме хорошей жизни, собирая картины только как украшение этой жизни и как одно из средств заставить о себе говорить. Он был величайшим циником и считал себя анархистом.

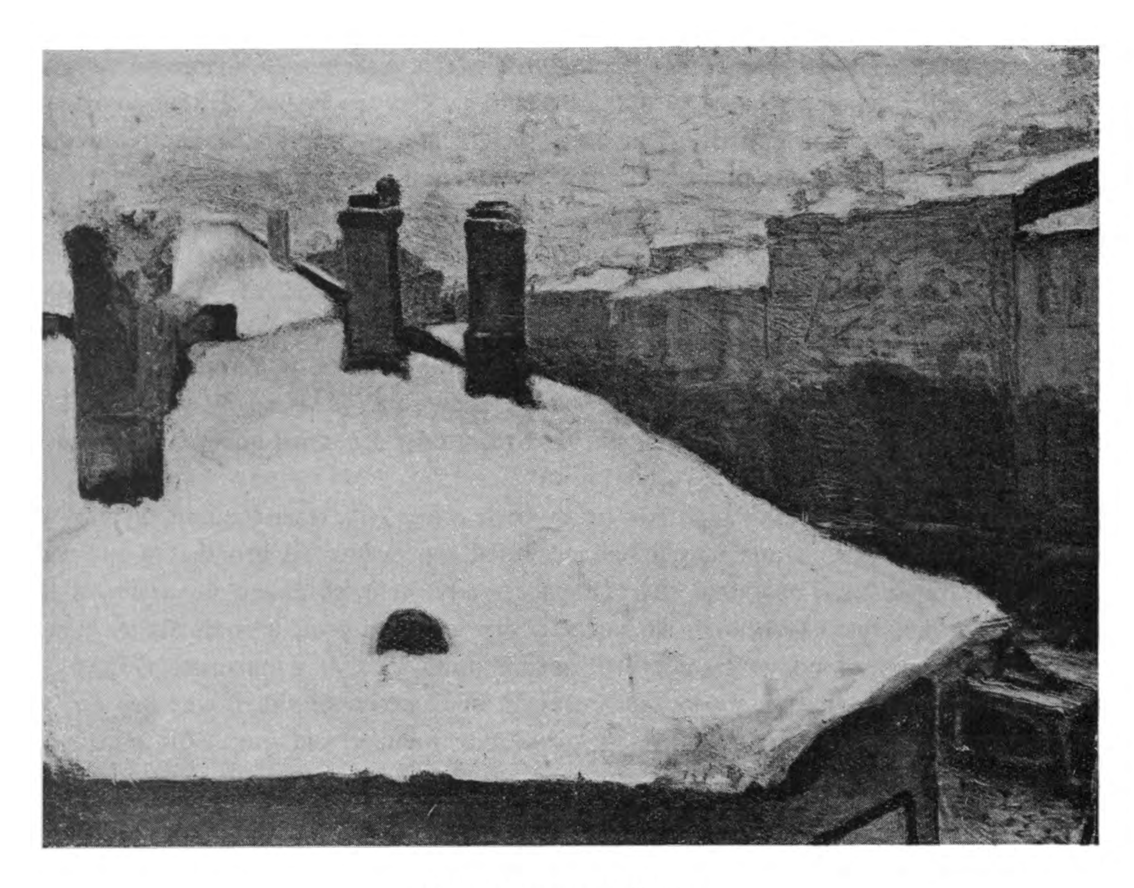
Уже в лицее в нем были заметны в зародыше все эти черты, развивавшиеся на моих глазах и превращавшие 15-летнего мальчика в распутника и прожигателя жизни. Этим он несказанно импонировал мне, и в сравнении с ним я чувствовал себя младенцем и глупышом, стыдясь своей отсталости.

Кроме Щукина, в одном классе с нами был еще один „художник" — А. Н. Шелашников, сын помещицы Бугурусланского уезда, покинувшей деревню для Москвы, чтобы воспитать сына. Не очень богатая, недавно овдовевшая, мать его сняла квартиру в небольшом деревянном доме на Остоженке, неподалеку от лицея, и я часто бывал у них по воскресеньям, пользуясь возможностью писать с натуры голову натурщика. Шелашникова пригласила для уроков живописи ученика Училища живописи, ваяния и зодчества, некоего Телятникова, человека мало одаренного, но, по сравнению с нами, кое-что умевшего. Я с наслаждением писал с натуры „портрет", стараясь взять у своего нового учителя все, что он был в силах нам дать.

Через два года к нам присоединился еще один „художник", В. Н. Писарев, сын генерала, жившего на пенсию и имевшего небольшое именьице под Серпуховом, на Оке. Родители его жили в Москве, и он, как и Шелашников, был приходящим. Оба были добрые и хорошие ребята, и мы очень дружили. Особенно дружил я с Писаревым. Что сталось с Шелашниковым — мне неизвестно.

Наконец, классом старше нас был еще четвертый художник, Хрущев, бравший уроки живописи у Попова. Заметив, что я постоянно присутствую при этих уроках и что мне очень хочется самому пописать вместе с ним, Владимир Васильевич предложил мне взять мольберт и холст и работать вместе. Я тоже взялся за копирование этюда Киселева, принесенного мне Щукиным. После этого я копировал этюды ученика Попова и Киселева, Ярцева, данные мне Поповым, потом этюд Шишкина и чью-то женскую головку, довольно хорошо написанную, хотя и робкую по технике. Так как оригиналов я больше не мог достать, а пропускать драгоценных уроков мне не хотелось, то я купил по полтиннику в подворотне на Кузнецком мосту две олеографии с картин Клевера „Вид на острове Наргене" и „Зимний вечер", которые и копировал. Там же я купил этюд старика-еврея, писанный никому тогда неизвестным Серовым, за три рубля, который и скопировал.

Владимир Васильевич относился ко мне с трогательным вниманием и, хотя я был



Крыша со снегом. 1889 г.

бесплатным учеником, тратил много времени, давая ценные указания. От некоторых из рекомендованных им приемов уже в скором времени пришлось отказаться. Так, я отказался от разглаживания облаков при помощи флейца, от подмалевок жженой сьеной и перестал выщипывать из кистей полосками щетину, с целью получения особого зубчатого типа кистей для передачи листвы. Но он мне очень помог в рисунке и в начатках техники масляной живописи. Теперь, много лет спустя, я не могу забыть, как он посылал меня посмотреть „Боярыню Морозову“ на Передвижной. „Хорошенько посмотрите, как написан снег под санями и в колеях, — говорил он. — Там все цвета радуги, а отойдешь — снег-то белый. Вот как надо писать!“ Этой, именно, чисто живописной стороны картины Сурикова тогда никто не понимал, и его восторг от живописи снега в ней свидетельствует о чуткости Попова.

Я скоро так навострился копировать, что мои копии нельзя было отличить от оригиналов даже со стороны технической, отчего я еще более затосковал по работе с натуры. У меня было четыре возможности работать с натуры в стенах лицея: писать из окон, писать портреты окружающих, ставить себе натюрморты и сочинять сцены из жизни и быта лицея, списывая детали с натуры. Все это я и делал. Из огромных окон восточной стороны открывался чудесный вид на Москву, с Кремлем на заднем плане и живописными деревьями лицейского парка на переднем. Из окон южного

фасада были видны Воробьевы горы, Нескучный сад, с красивыми зданиями дворца, Голицынской и Градской больниц, с Москва-рекой на первом плане. Я без конца все это писал, раздаривая товарищам на память маленькие холстики с видами Москвы.

Я писал и портреты своих одноклассников, а также портреты дядек и служителей. Особенно удавались мне последние, старики-усачи, бородачи и бакенбардисты: молодые лица были труднее и хотя все выходили похожими, но не было той свободы и легкости, с которыми писались пожилые и особенно седые люди. Лучше всех удался служитель, по прозвищу „Карась". С белой щетиной волос, с выпученными зелеными глазами, он действительно напоминал карася. Но был он умен и остер. Мне на всю жизнь запомнилось одно его пожелание, высказанное мне с лукавой усмешкой, во время портретного сеанса: „Научитесь так писать, чтобы с одного почерка двенадцать апостолов выходило!"

Не помню, кто у меня выпросил тогда этот этюд, производивший фурор, но, кажется, кто-то из гувернеров или преподавателей, хотевших во что бы то ни стало показать его Каткову. Говорили, что „Карася" ему действительно показали, и это похоже на правду, так как вскоре же после этого я был позван в его кабинет и удостоился лично от него получить лестный заказ: придумать и нарисовать форму для лицеистов, которую тогда предполагалось ввести. Мы окончили лицей еще без формы.

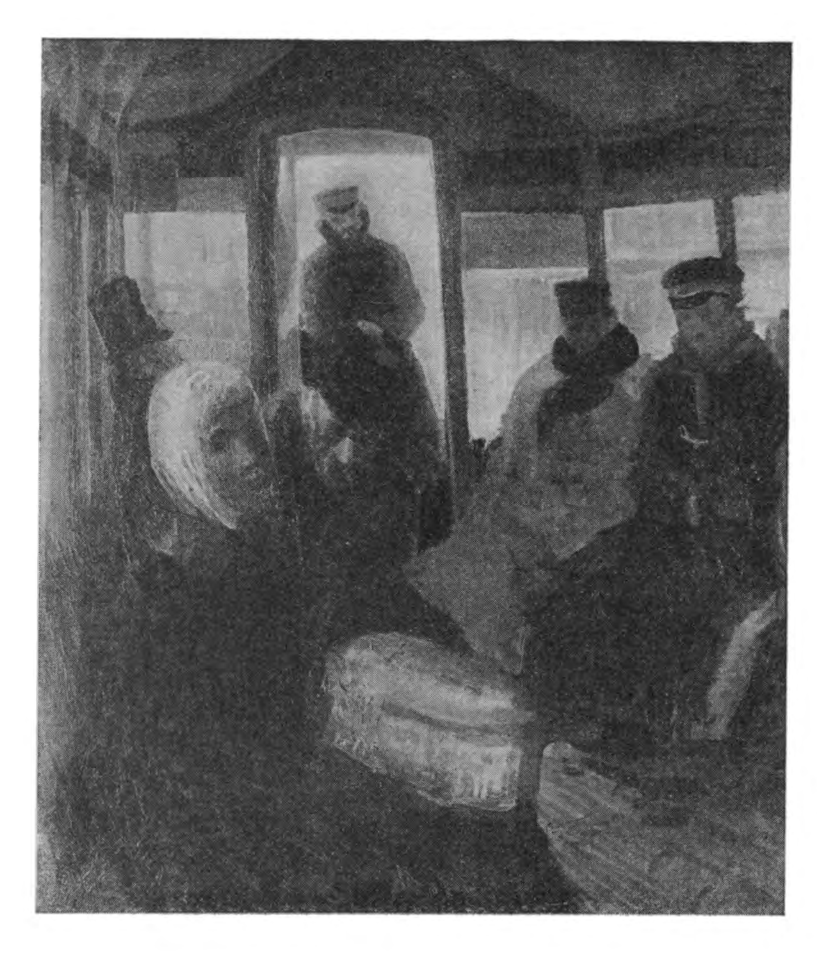
Я сочинил рисунок в типе формы Царскосельского лицея, как мне и было заказано Катковым, с треуголкой и шпагой, но треуголку и шпагу не утвердили. Утвержденный Александром III мой рисунок Катков мне потом показывал, вызвав меня опять „пред свои ясные очи".

Очи у него были, впрочем, весьма неясные: какие-то бесцветные, белесые, неопределенные. Цвет лица он имел также бесцветный — бледно-желто-серый, и такого же серого цвета были редкие волосы и жидкая бородка. Когда, вскоре после моего поступления, нам сказали, что на урок французского языка придет сам Михаил Никифорович, что было невероятной редкостью, я, не бывавший еще в Ростовцевских номерах и все еще находившийся под влиянием рассказов отца о необыкновенной силе Каткова, который „сильнее иных министров", ждал появления человека огромного роста, мускулистого, — косая сажень в плечах. Как же я был разочарован, увидавши вместо того хилую, тщедушную фигурку и услыхав его слабый голос.

Кроме „Карася", я писал еще дядьку Гусева и дядьку Алексея, этюды с которых у меня сохранились. Из портретов товарищей уцелели Головачевский, впоследствии получивший некоторую известность в качестве поэта, и М. С. Щегляев, сын управляющего Мальцевскими заводами, наследовавший после смерти отца его должность.

Я писал и несложные натюрморты, имевшие также успех.

Слава моя росла не по дням, а по часам, не только на лицейской территории, но и за пределами ее, почему я отважился просить гувернера нашего класса, француза мосье Тастевена, мне позировать. Мы его очень любили, он был вежлив и приветлив, никого не наказывал, был страстным театралом и сам прекрасно пел. Тембр его голоса, высокого тенора, был необычайно приятен и нежен, из той породы, которая носит название tenor di grazia — редкостный по красоте звука. Я сам пел в нашем лицейском церковном хору альтом, а после перелома голоса — тенором, считался лучшим певчим и исполнял все знаменитые соло „херувимских" и „тебе поем" Бортнянского, Турча-



В вагоне конки. 1891 г.

нинова, Ломакина e tutti quanti, почему особенно любил и ценил мастерское пение Тастевена. Он это также ценил и отвечал мне взаимностью, ни разу не попрекнув меня за всю лицейскую жизнь моим злосчастным стипендиатством и бедностью. Он постоянно выступал на лицейских музыкальных вечерах и имел неизменный успех. Каждый, кто издали слышал его обаятельный голос и умелую фразировку, рисовал его себе в виде стройного красавца, прекрасно сложенного, с грудью колесом, и бывал несказанно разочарован, видя перед собой маленького, почти карликового сложения человечка. Только голова его была недурна, с французским горбоносым профилем, черными волосами и бородой à la Boulanger, какую носил популярный французский генерал, кандидат в диктаторы, бесславно кончивший жизнь самоубийством на кладбище.

Я воспользовался большим овальным холстом на подрамке, давно валявшимся в художественной кладовой и явно кем-то брошенным, и написал в несколько сеансов портрет Тастевена в профиль, по пояс. Он вышел чрезвычайно похож. Весь лицей сбежался смотреть на него, и потом все еще долго приходили им любоваться. Успех был головокружительный. Видя, что сам Тастевен очень доволен, а жена его была прямо счастлива, я подарил портрет ему. Какова же была моя радость, когда через несколько дней он принес и подарил мне великолепный увраж in quarto, в кожаном переплете, с гелиогравюрами последнего Парижского салона. Я без конца его рассматривал, изучив в конце концов наизусть мельчайшие детали всех картин.

По тому времени картины были страшно знамениты, но теперь об их авторах забыл весь свет: Буланже—однофамилец генерала, Рафаэль Коллен, и много других в таком же роде, среди которых даже Бугро сверкал ярким пламенем. Увы, прошел после этого год, и я к ним остыл, ни один из них меня больше не волновал, так как я видел уже лучших, действительно великих французских мастеров в собрании С. М. Третьякова: салонное искусство кануло для меня в вечность.

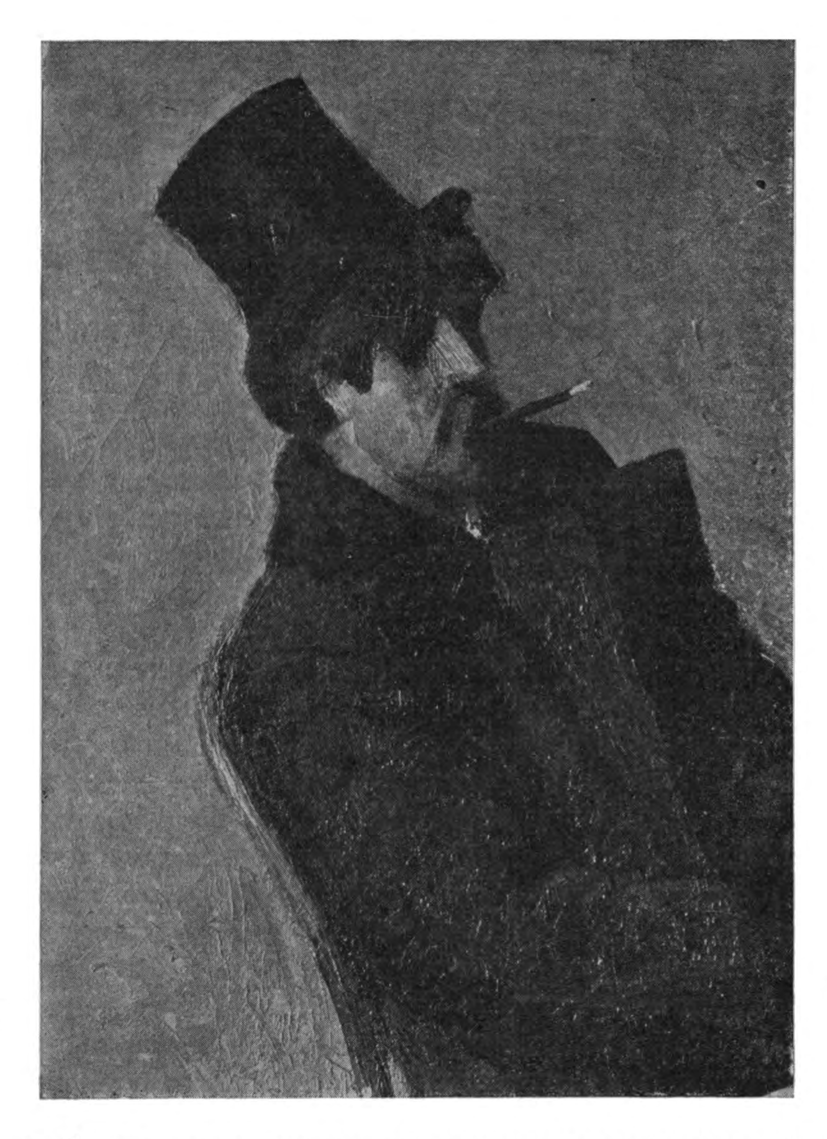
Тастевен не ограничился этим подарком, а сводил меня несколько раз в оперу Мамонтова, где тогда пели Мазини, Зигрид Арнольдсон, позднее Таманьо, Антонио и Франческо д'Андрадэ и Девойод. От счастья у меня дух захватывало. Так, как пел Мазини, не пел после него уже никто, не исключая и Карузо. Самый звук его голоса, феноменальное искусство, с которым он им владел, легкость, небрежность, отсутствие каких бы то ни было усилий или тревоги за верхнее до-диэз были потрясающими и незабываемыми. И если бы не Тастевен, я не слыхал бы его в эпоху расцвета.

Тастевену было не трудно сделать мне подарок: его два брата служили у французского книгопродавца Готье, имевшего магазин на Кузнецком мосту. Оба они так много сделали для его книжного и издательского дела, что они, особенно старший из них, были почти хозяевами магазина, который Готье впоследствии передал в их полную собственность. Став хозяевами дела, они пригласили к себе и брата Эдмонда, который ушел из лицея. Но все это было уже после того, как я окончил здесь ученье и поступил в университет.

Братья были сыновьями французского солдата, застрявшего в России после Севастопольской кампании. Он служил в лицее с его основания в качестве гувернера и уже значительно позднее устроил туда и сына Эдмонда. Я еще застал в 1882 г. старика, прозванного „носорогом". Прозвище было метко. Действительно, было нечто носорожье в его шершавой, плотной, и, казалось, толстой коже красного лица, особенно в сморщенной багровой шее, и еще более в его огромном горбатом носу, похожем на рог. У него были седые, смазанные фиксатуаром и торчавшие штопором усы, середина которых закрывалась богатырским носом. Когда его толстые, выпяченные губы шевелились, острая, тоже нафабренная эспаньолка, смешно ездила во все стороны.

Перед приходом учителя он стоял, вытянувшись у дверей класса и, завидя его издали, зычным голосом, заглушавшим гомон всех тридцати мальчиков, произносил загадочные для нас слова: „Avoran!" Этот возглас мы принимали за незнакомое французское слово, отвечающее нашему „смирно!", и только много лет спустя, вспоминая о „носороге", я неожиданно для себя открыл, что это означало: „à vos rangs!" — „по вашим местам!"

„Носорог", простой солдат, был конечно не очень учен и едва ли прочел на своем веку более десятка книг, но сыновья были образованы и культурны. Сравнительно больше сведений имел другой гувернер-француз, мосье Булье, которого в младших классах просто обожали за веселые рассказы. Еще ниже ростом Эдмонда Тастевена, он, благодаря непропорционально большой голове и крупным чертам лица, но особенно благодаря длиннейшей, по пояс, бороде, сильно посеребренной сединой, производил впечатление настоящего карлика. Неглупый и себе на уме, он отличался неистощимой фантазией и рассказывал про себя истории, не хуже барона Мюнхгаузена, чем и снискал обожание малышей. Но и старшие дети слушали с удовольствием увлекательные по-



Человек в цилиндре. 1891 г.

вествования его богатой приключениями, но, конечно, сплошь выдуманной жизни. Хохот обычно стоял невероятный, все надрывали животы.

Обычно он начинал так: „Quand j'étais encore de grande taille" — „когда я еще был высокого роста". Все заранее бывали готовы к этому вступлению, но оно каждый раз казалось новым и имело оглушительный успех. Он рассказывал, что только наднях был на вышке Румянцевского музея. „Было чудное ясное утро. Воздух был до того чист и прозрачен, что я невооруженным глазом различал не только месяц, но и звезды. Вдали, на горизонте что-то белело и синело. Чтобы это могло быть? Я взглянул в свою подзорную трубу, подарок Наполеона I, и едва поверил своим глазам: передо мною открывалась роскошная панорама Алжира! Да, да Алжира, — я сразу узнал его мраморные береговые укрепления и синее Средиземное море!"

Восторгам не было конца. Никто не верил, но это было так забавно, что слышен был визг от упоения рассказом.

— А по какому поводу подарил вам великий Наполеон подзорную трубу? — спросит бывало кто-нибудь из старших воспитанников.

— В битве при Ватерлоо — был ответ.

— Дело было так. Несметные полчища врагов обступали нас со всех сторон. Император делал вид, что не замечает их. Генералы были в тревоге, а он, как всегда, спокоен. И только в последнюю минуту он делает величественный жест и из-под земли вырастают гренадеры — один, другой, десятый, сотый, целые полки и дивизии вернейших солдат, готовых отдать жизнь за любимого императора. Оказалось, что они были скрыты в глубоких траншеях, приготовленных заранее и тянувшихся на десятки километров. Для врагов это было так неожиданно, что они обратились в бегство. Но мы не дали им убежать: всех уложили на месте. Однако и нам пришлось не легко, — у нас также все были перебиты. После окончательной победы Наполеон стал выкликать своих генералов: „Маршал Ней!" — „Убит, государь". „Маршал Мюрат!" — „Убит, государь!" И так все, до последнего. И вдруг я слышу: „Мосьё Булье!" — „Здесь, государь!" Я оставался один. Тогда император передал мне свою собственную подзорную трубу.

— Но как же, мосьё Булье, это могло случиться при Ватерлоо, когда битва при Ватерлоо закончилась поражением Наполеона? — раздается среди тишины голос старшего воспитанника.

— Это не то Ватерлоо. На этом победил Наполеон! — слышится безапелляционная реплика мосьё Булье.

Постоянное общение и беседы с французами помогли нам с легкостью усвоить разговорную речь. Я овладел французским языком настолько, что говорил почти без затруднения и при чтении никогда не заглядывал в словари. Французский язык, как и немецкий, преподавался еще, кроме того, в классах. Немецкий давался мне также без труда, так как я знал и помнил его с детства: бабушка всегда разговаривала со своими сестрами по-немецки, если только не было в доме дедушки.

День наш в лицее был распределен следующим образом. Мы спали в общих дортуарах, в которых всю ночь ходил, не смея присесть, дежурный, с заводными контрольными часами на шее, не дававший разговаривать и озорничать. Будили нас по звонку, и мы одевались и шли умываться, после чего отправлялись вниз, в столовую, пить горячее молоко с булками. Покончив с этим, мы поднимались во второй этаж, в церковь, на общую молитву всех восьми классов и затем расходились по классам.

В 12 часов был горячий завтрак, который получали и все приходящие ученики, затем снова шли в классы, потом обедали, около часу гуляли или играли в саду в лапту, часа два отдыхали, и вечером, в своих пансионах, готовили заданные уроки под наблюдением и руководством специальных туторов. Выпив опять молока, ложились спать. Так проходили день за днем, пока не наступала суббота или канун праздника, когда нас, имевших родных, брали по домам, или пока не приходили каникулы, когда большая часть живущих разъезжалась.

Состав преподавателей был подобран в полном соответствии с катковской политической установкой, и если, тем не менее, не все они были махрово-черносотенны, то их присутствия попросту недоглядели. Самым главным мракобесом был Владимир Владимирович Назаревский, преподаватель истории, впоследствии председатель Московского цензурного комитета, прославившийся своим изуверством. Ученики презирали его, не столько, впрочем, за черносотенность, потому что в его формулировке она вызывала только смех, сколько за неимоверную глупость и тупость. Он был действительно

непроходимо глуп, и его глупостью ловко пользовались ученики, не успевшие выучить урока. А он требовал точного повторения всех анекдотов Иловайского и не выносил критического к ним отношения. Не знающий урока воспитанник заводил обычно одну и ту же канитель, спрашивая с деланно наивным видом: „Владимир Владимирович, а какая разница между западным абсолютизмом и русским самодержавием? Ведь это же одно и то же?“

Этого бывало достаточно, чтобы пол урока ушло на разъяснение столь преступного для лицеиста непонимания основ русского самодержавного строя. Назаревский, человек огромного роста, тучный и желтолицый, сразу багровел и начинал неистово заикаться. Он был заикой и каждую фразу начинал со слов: „Того... этого... как его... к... к... как вы смеете такие вещи говорить? Узнал бы про это Михаил Никифорович! Храбров, объясните Сибирскому разницу“. Или: „Гольденвейзер, пристыдите Головина“. Князь Сибирский и брат председателя второй Государственной Думы П. А. Головин были с ленцой.

Мы с Гольденвейзером были лучшими учениками и оба были стипендиатами, он — приходящим, я—живущим. Отец Н. Б. Гольденвейзера состоял сотрудником „Московских ведомостей“, и Катков принял в лицей его сына. Его младший брат, Александр Борисович, пианист, был тогда на положении вундеркинда. Оба мы постигли искусство водить за нос Назаревского для пользы недочитавших урока и на потеху всему классу. Урок спешно дочитывался, а класс сердечно веселился. Один только Назаревский не замечал, что он является посмешищем всех тридцати озорников. А мы с Гольденвейзером, знавшие историю не по Иловайскому, а по настоящим книгам, заливались соловьями, развивая и даже углубляя катковские мысли. Я никогда не мог понять, как умный Катков мог держать у себя такого явного кретина, не умевшего и в сотый раз разгадать нашего выигрышного трюка.

Другой черносотенный педагог был упоминавшийся уже мной Константин Николаевич Станишев, болгарин, человек образованный и небездарный, окончивший филологический и математический факультеты, но беспросветный алкоголик, которого даже мы, воспитанники, когда он стал уже директором лицея, не раз видали непристойно пьяным, однажды даже свалившимся в канаву. Невоздержанный, вспыльчивый, он орал на ученика, плохо соображавшего у доски. Этих вызовов к доске я боялся пуще всего, трясясь от страха и теряя последние остатки сообразительности. Тут-то и приходилось выслушивать от него перед всем классом попреки в дармоедстве и эпитеты, среди которых слова идиот, болван, осел были еще самыми нежными.

Он — ни дать ни взять — был похож на стрельца в профиль, на левой стороне суриковской картины „Утро стрелецкой казни“, только был не рыжий, а черный.

Правда, на уроках математики никак нельзя было развивать политической пропаганды, поэтому его черносотенство оставалось для нас холостым зарядом.

Третий черносотенец был известный в свое время Владимир Андреевич Грингмут, позднее, после смерти Станишева, — директор лицея (1894—1896 гг.), а с 1907 г. — редактор-издатель „Московских ведомостей“. Черносотенство его расцвело, впрочем, только во время директорства и главным образом за годы редактирования газеты. Тогда именно он принял с гордостью самое наименование „черносотенца“, ничуть не стыдясь его и даже выпустив в свет сочиненное им „Наставление истинному черносотенцу“. В мои

же ученические годы он был всецело захвачен своими педагогическими и филологическими идеями. И надо сказать, что педагогом он был совершенно исключительным.

На редкость одаренный, прекрасно владевший пятью-шестью европейскими языками, отличный филолог, неплохой археолог и начитанный историк, он умел заражать класс жаждой знаний, и его уроки не были похожи на обычные гимназические уроки. Вообще это были не уроки, а нечто другое, им изобретенное, чрезвычайно увлекательное и забавное.

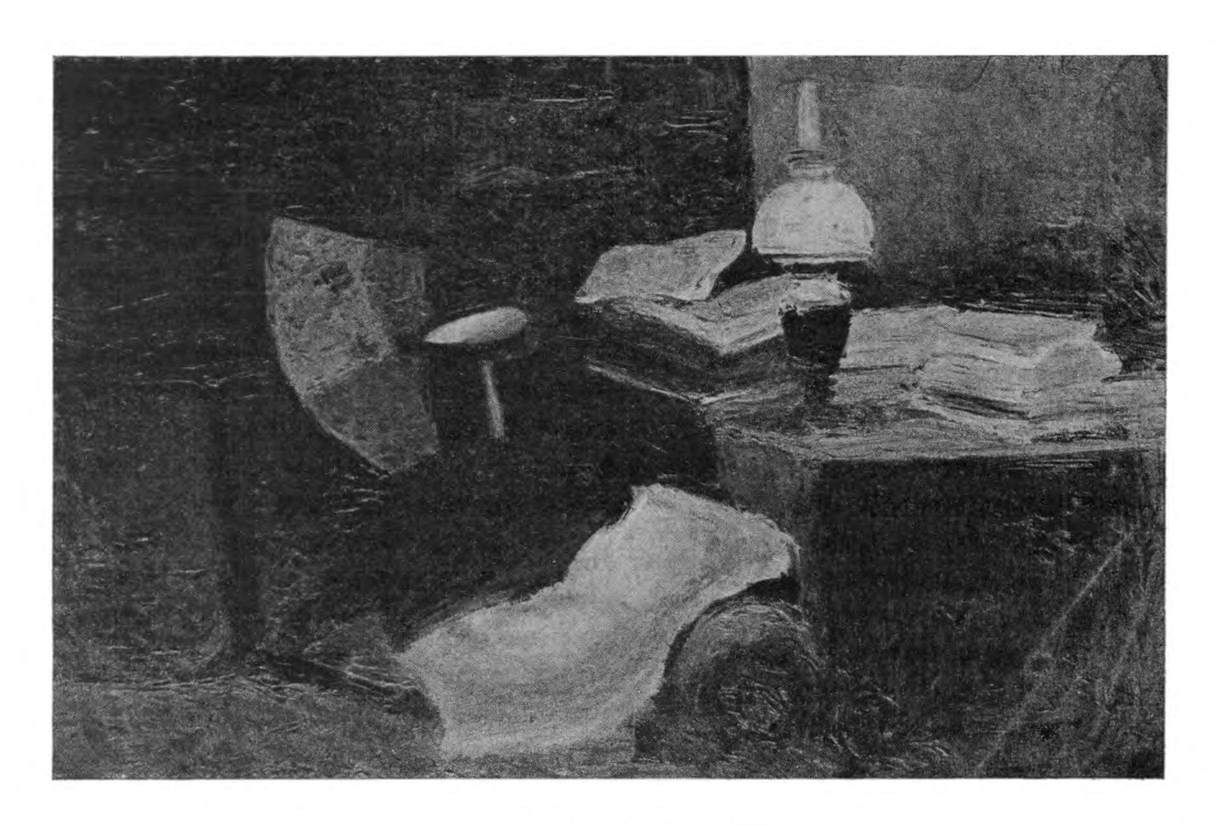
Грингмут преподавал греческий язык. На что, кажется, сухой предмет, и вот из этого предмета он сумел сделать занимательные филологические упражнения, этот предмет он превращал, при переходах из класса в класс, то в историю Греции — не по Иловайскому,— то в историю эллинской литературы, то, в восьмом классе,— в историю эллинской философии. Когда я кончил восемь классов лицея и поступил в университет, то на первом курсе знал уже по философии то, что проходили на третьем, так как Грингмут умел зажигать соревнование и подвигать на углубленное чтение.

Он совсем вывел из классной практики так называемые extemporalia — переводы с русского на греческий. У каждого из нас была своя греческая фамилия, по которой мы и вызывались. Гольденвейзер назывался „Хрюсософос" — золотой мудрец; я, тогда еще Храбров, носил фамилию „Алкимос" — храбрый, и т. д. Мы говорили в классе только по-гречески, что, впрочем, некоторым давалось не легко. Мы с Гольденвейзером говорили бегло и без запинки.

Обычно к латинскому и греческому языкам у учеников классических гимназий бывало отвращение. Лицей не составлял исключения, но исключением был для греческого языка класс Грингмута. Я прямо пристрастился к „божественной эллинской речи" и очень огорчен был, когда впоследствии оказалось, что наше тогдашнее произношение было не совсем правильно. Страсть с греческого я перенес на латинский, который также знал хорошо. Выяснившиеся позднее неправильности и в его произношении были для меня еще более огорчительными: вместо Цезар надо было произносить Кэсар, вместо Цицеро — Кикеро и т. д. Я считался первым учеником по языкам и действительно обожал стройность и логичность конструкции фраз, лаконичность оборотов, выразительность глагольных форм, звучность речи. Мне доставляло настоящее наслаждение построить латинскую фразу по Титу Ливию и дать вариант по Цезарю и Цицерону, или построить греческую фразу по Ксенофонту с вариантами из Геродота и Софокла.

Мы говорили только по-гречески, русский язык на уроках Грингмута был вообще изгнан. В седьмом классе мы почти исключительно занимались эллинским стихосложением и вообще эллинской литературой, разучивая „Эдипа" Софокла, который был поставлен в лицее на сцене, специально устроенной в большом зале. Я играл Антигону.

Отвращение к классическим языкам обычно в школах вызывалось двумя различными причинами, нисколько не связанными одна с другой. Первая лежит в общей конституции интеллекта, в первонаклонностях данного лица: если в школьном возрасте есть тяготение к математике, к интересам и забавам, близким к точным дисциплинам, то можно заранее сказать, что все дисциплины гуманитарного порядка не будут волновать учащегося или даже будут ему чужды; и обратно — если легко даются языки, литература, история и школьник не только не тяготится ими, а охотно с ними возится,



Лампа с зеленым абажуром. 1891 г.

можно быть уверенным, что его конституция — гуманитарного порядка, и точные науки его мало трогают. Моя конституция—явно гуманитарная.

Но была в классической гимназии и другая причина, вызывавшая отвращение к древним языкам,— бездарность, бездушность и скука преподавания, объясняемая в значительной степени массовой выпиской „латинян“ и „греков“ из славянских стран Австро-Венгрии, особенно из Чехии. Создатель классической гимназии, гр. Д. А. Толстой, хотел разом убить двух зайцев: дать русской школе хороших филологов и одновременно расположить славян к России. Из этого ничего путного не получилось, так как чехи не умели приспосабливаться к своим русским ученикам, плохо осиливали русский язык и, нещадно его коверкая, являлись только посмешищем класса, не будучи в состоянии внушить к себе хотя бы некоторую долю уважения. Над кем смеются, того не любят. Чехов не любили, а с ними не выносили преподававшихся ими языков.

В лицее был до меня только один чех, вернее словак, Черный, автор популярных греческих учебников, но он перешел в третью гимназию одновременно с Ходобаем. Лицейский учитель музыки, чех Грабанек, в счет не идет. Прекрасный музыкант, он дивно играл на рояли, вызывая во мне зависть к счастливцам — его ученикам, которым родители могли оплачивать его частные уроки. Он был штатным преподавателем. Никогда не забуду томительных часов, когда, дожидаясь опоздавшего брата, я среди пансионного безмолвия слушал бесконечные гаммы и экзерсисы учеников. До сих пор гаммы вызывают у меня, по ассоциации, томящую тоску и сосание под ложечкой.

Гораздо живее чешской классической педагогии была педагогия лицейских стипендиатов, вернувшихся из лейпцигского филологического семинария, куда они были посланы Катковым для усовершенствования. При мне их было трое: С. И. Любомудров, А. Г. Новосильцев и И. С. Страхов, ставшие нашими туторами. Приятнее всех был Страхов, бывший потом директором одной из московских гимназий, а во время революции служивший в Музее изящных искусств. Его любили за мягкость и спокойствие. Он никогда не раздражался, не бранился, только, бывало, густо покраснеет и молчит. Любомудров скоро получил назначение директором гимназии в Ригу, а Новосильцев оставался в лицее до самой смерти — до 1917 года. Он был неплохой человек, но из рук вон плохой педагог, совершенно не умевший заинтересовать своим предметом.

Из преподавателей старших классов среди других особенно выделялся датчанин Георгий Иванович Тор-Ланге, высокий, худой, лысый, с маленькой круглой бородкой. Он преподавал греческий язык, был со всеми изысканно вежлив и, как говорили, писал стихи на родном языке. Он любил живопись, имел несколько хороших картин и выказывал неизменно интерес к моим работам по живописи. Разыскав меня позднее в Петербурге, захаживал ко мне, купил у меня однажды пейзажный этюд и даже заказал картину на мой сюжет. Думаю, что он делал это с целью помочь мне несколько материально, видя, что мне не легко жилось в первые годы моего студенчества. Он имел очень доброе сердце, а женитьба на племяннице Победоносцева, располагавшей некоторыми средствами, облегчала ему возможность от поры до времени приходить тому или другому на помощь. Много лет спустя я узнал, что он считается у себя на родине значительным поэтом и пользуется популярностью. Он умер во время революции где-то в России, которую страстно любил, считая ее своей второй родиной.

Интересными были уроки зоологии, которую преподавал молодой приват-доцент Московского университета В. Л. Гондатти. Читал он несколько вычурно, нараспев, но давал много сведений. Помню, я очень удивился, когда лет двадцать спустя узнал из газет, что он уже стал иркутским генерал-губернатором. Это превращение для меня и до сих пор непонятно. Когда он уехал из Москвы в сибирскую экспедицию, его сменил В. А. Вагнер, впоследствии профессор Петербургского университета.

Заметной фигурой в лицее был наш врач, профессор В. И. Ельцинский, памятный мне как по скарлатине, которой я долго болел, так еще более по своему собранию картин. Приятель и собутыльник В. Е. Маковского, он имел пять или шесть его небольших картинок, очень меня притягивавших в первые лицейские годы. Я просил Ельцинского дать мне одну из них скопировать, но он отказал мне в этом. Не видав никогда в жизни типов Маковского, я не мог ему подражать, но, не считая возможным ограничиваться одними портретами и натюрмортами, решился попробовать свои силы в жанре из знакомой мне школьной жизни. Я написал „Карася“, задремавшего на скамейке в лицейском коридоре, и группу подкравшихся к нему школьников, из которых один запускает ему „гусара“ в нос. Мы все ходили в серых куртках, не дававших никаких живописных пятен, поэтому я переписал все куртки на гимназические мундирчики, игравшие яркими красками, да уж заодно и „Карася“ одел в форму швейцара.

В таком роде я написал несколько картинок, но чувствовал, что все они выходят неизмеримо хуже портретов и этюдов с натуры, ибо все писаны „от себя“. Элементы

этой отсебятины я вскоре стал замечать и на картинах Маковского, которые мне понемногу разонравились. Когда слава о моих портретах дошла до Ельцинского и он их увидел, он предложил взять у него любую картину Маковского для копирования. Под разными предлогами я уклонился от этого: к Владимиру Маковскому я потерял уже вкус.

К младшим лицейским пансионерам обычно прикомандировывался так называемый „старший воспитанник“, избиравшийся из числа лучших учеников выпускного класса, отделявшийся от своего класса и получавший отдельную комнату в пансионе младших воспитанников второго или третьего классов. Иногда старших воспитанников бывало и двое—один в пансионе приготовительного и 1-го классов, другой в пансионе 2-го и 3-го. На их обязанности лежало чтение детям вслух апробованных книг, исторических повестей и романов, рассказов из хрестоматии и т. п.

Кроме этих старших воспитанников, так сказать, по праву,—лучших учеников выпускного класса,—были на правах старших и ученики 7-го или даже 6-го класса, по приказу Каткова. Это были сыновья самых влиятельных людей того времени, в покровительстве которых нуждался Катков. Тут уж не справлялись об успехах этих незаконных старших воспитанников, обычно самых отъявленных оболтусов, открыто глумившихся над преподавательским персоналом. Больше всех позволял себе в этом смысле князь Орлов, окончательно распустившийся и державший себя таким хамом, что с ним решительно не было сладу.

Помню, какое негодование вызвал у всех нас один его поступок. У нас был в пятом или шестом классе французский гувернер мосьё Пюжен. Хотя ученики, всегда любящие коверкать иностранные фамилии на русский лад, и его перекрестили в Пижона, но к нему вовсе не было дурного или презрительного отношения. Орлов, разозлившийся на него за что-то, стал его ругать последними словами, грозя отхлестать плеткой, бывшей у него в руках, если он тотчас же не снимет ему сапоги. И Осип Иванович, как звали Пюжена, вынужден был сапоги снять. Мало того, после этого случая Орлов, как только ему хотелось сорвать на ком-нибудь свою злобу, кричал на весь пансион:

— Эй, Осип, иди снимать сапоги!

У меня клокотало в груди и темнело в глазах. Я однажды не выдержал и спросил Осипа Ивановича, как он может так унижаться перед этим негодяем?

— А разве вы хотите, чтобы я подвергся участи мосьё Кросса?—спросил он меня.

Кросс был уволен Катковым за какой-то конфликт с одним из барчуков-башибузуков. Этого эпизода я не имел сил рассказать моим родителям.

Когда я был во втором классе, к нам прикомандировали старшим воспитанником первого ученика восьмого класса, Мишу Бардыгина, сына егорьевского фабриканта, бывшего после Клопова городским головой,—Н. М. Бардыгина. Последний сначала ни за что не хотел, чтобы его сын после четвертого класса прогимназии продолжал образование, находя, что торговать можно и неученому, и только по настоянию моего отца, дававшего ему частные уроки, Мишу отдали в лицей.

Нам казалось очень забавным, что его звали совершенно так же, как Каткова: Михаил Никифорович. Он нам нравился и ласковым характером и уменьем с чувством читать. Затаив дыхание, мы слушали повесть о Юрии Милославском, а затем о князе Серебряном. После того, как он окончил лицей, я его никогда более не видал, хотя знал,

что он удесятерил богатство отца и был одной из крупнейших фигур московского коммерческого мира до революции.

Чтение вслух Бардыгина разбудило страсть к чтению, временно потухшую после Егорьевска и дней „Бедной Лизы". Я принялся неистово читать, глотая книгу за книгой, пока не была перечитана вся наша пансионная библиотека. Постепенно перечитал всего Пушкина, Гоголя, Тургенева, Достоевского и Толстого,—те тома, которые не были изъяты лицейской цензурой. Единственный доступный нам журнал, „Русский вестник", того же Каткова, был также прочитан в беллетристической части от доски до доски, и уж без цензуры. Чего недоставало в лицее, я добывал через Щукина, брата, Новгородцева.

Постоянное чтение навело на мысль попытать и свои силы в литературе. Переходя из класса в класс, от „Милославского" к „Серебряному", от „Серебряного" к „Войне и миру", от „Войны и мира" к „Братьям Карамазовым", и получая одновременно стопки французских книг от Тастевена, где были и Бальзак, и Теофиль Готье, и Флобер, а под конец Зола и Мопассан, я менял и свой литературный жанр и свои вкусы, подражая всем переменным властителям моих дум. Каждый раз, начиная писать повесть или рассказ, я сжигал только что перед тем написанную, которую находил детски наивной и неумелой. В восьмом классе я уже не писал „серьезных" повестей, с „идейкой", а перешел на юмористику и шуточный жанр. Покидая лицей с аттестатом зрелости в кармане и золотой медалью, я увез с собой целую тетрадь небольших литературных безделок, которые вскоре с охотой разобрали петербургские и московские юмористические журналы. В то же время я очень зачитывался рассказами „Антоши Чехонте" в „Будильнике" и „Осколках", высоко расценивая его литературное дарование, но, конечно, не подозревая, что их автор станет когда-нибудь вровень с Тургеневым.

Каждое лето, на рождество и на пасху, я уезжал из лицея. Это было столь же необходимо для моих занятий живописью, для посещения картинных галлерей и выставок, сколько и для того, чтобы уйти из угнетавшего и унижавшего чувство достоинства окружения. Отец не мог оплачивать дальний проезд в Измаил для каких-нибудь десяти дней пребывания в родной семье, но на летние приезды он сколачивал необходимые 20-30 рублей в оба конца. Ездил я только в третьем классе, но и это выходило не по карману. Кое-что присылал иногда старший брат из-за границы, кое-что перепадало от других родственников, бывавших проездом в Москве, и я мог маневрировать, выкраивая на краски и холст, на булку с колбасой, на билеты. Случалось ездить и „зайцем", под скамейкой, особенно на короткие расстояния, как в Егорьевск.

В Егорьевске я бывал чаще всего, два раза в год почти наверное. Бывало, думаешь, как бы только туда добраться, а на обратную дорогу Елизавета Алексеевна всегда уж сунет в руку целковый-другой, да даст пирожков, конфет, мятных пряников. В Егорьевске я чувствовал себя так хорошо, как нигде. Там не было около меня ни одного важного человека, ни одного неприветливого взгляда, и был он для меня каким-то целительным санаторием. Здесь и работалось как-то особенно хорошо. Кого только я тут ни переписал! Писал, конечно, и попа Ивана. Одна его голова, относящаяся к 1885—1886 году, сохранилась у меня до сих пор. Слабая по технике, она, как говорили, да и сам я помню, была очень схожа с оригиналом. „Сходственно!"— говорил сам изображенный, разглядывая портретик в кулак.



Няня с ребенком. 1892 г.

В то время Иван Яковлевич уже завел участок земли в деревеньке Сидоровке, верстах в 12 от города, где построил дом. Мы ездили туда, и там я также писал этюды из окна—зимние мотивы.

Летом 1888 года мы ездили с Елизаветой Алексеевной на ее родину, — в Струпну, Зарайского уезда, на реке Осетре, где ее отец был священником, а также в Макшеево, Егорьевского уезда, где был священником отец Ивана Яковлевича. Позднее я не раз бывал еще и в Струпне, и в Макшееве, и в Сидоровке.

Несмотря на то, что в Егорьевске уже до моего приезда туда, следовательно, в 1870-х годах, существовала огромная Хлудовская фабрика и было несколько менее

значительных других мануфактуристов, город жил той же патриархальной жизнью, как полвека назад. В 1882 году жителей было. 5501 — цифра даже по тому времени не слишком внушительная. Все жили обособленными группами: дворяне отдельно, чиновники тоже отдельно, в своем кругу — купечество, духовенство, мещане. Все знали всех. Так, весь город знал цирюльника Петра Васильевича, или попросту Петрушку, хотя ему было уже под шестьдесят. Жил он на самом конце, за городским садом. Парикмахерских вообще не было, брились только чиновники, да и то больше сами, дома, пробривая подбородки. Стриглись также дома, а посылали за цирюльником только тогда, когда была надобность ставить пиявки или банки. А Петр Васильевич был мастер на эти дела, да и вообще на все дела. Не даром у него усадьба была не хуже, чем у иного мелкопоместного помещика, а дом, на каменном фундаменте, крытый железом, был сверху донизу набит всяким добром.

В этом доме происходили знаменитые петушиные бои, славившиеся на весь уезд. В 1888 году, будучи уже в восьмом классе, я попал на такой бой, получив разрешение, дававшееся хозяином только верным людям: бои были запрещены. К цирюльнику съехался люд из дальних концов уезда; набралось человек тридцать, все больше купцы. В огромном сарае устроили круг, наподобие циркового, передние сидели, задние стояли, а в третьем ряду вскочили на табуретки и ящики. Бои происходили в несколько смен. Азарт петухов передавался зрителям, ставившим на бойцов совершенно так, как ставят на скачках. Крупные бумажки переходили из рук в руки, летали по воздуху, падали на землю. А петухи все бились, пока не падали замертво и „отработавшую пару“ не сменяли свежей. Я сам был заражен общим азартом, от волнения дрожал всем телом и стучал зубами, мысленно ставя то на одного, то на другого петуха.

На другой день я писал уже портрет Петра Васильевича, большого толстого мужика, вечно небритого, как и полагается цирюльнику, с седой жесткой щетиной на щеках и подбородке и большими усами, свисавшими над ртом. Портрет видел и одобрил весь город. „Сходственно“, — в сотый раз повторял Иван Яковлевич, нацеливаясь на него кулачком.

Но самое потрясающее зрелище, свидетелем которого мне довелось быть в Егорьевске, развернулось за городом и кладбищем, в чистом поле. Я был еще мал, в первых классах. После уроков старшие гимназисты стали собираться кучками и о чем-то шептаться. Пронырливые из малышей скоро пронюхали, что к вечеру готовится бой, не помню уж, каких двух сторон, не то двух ближайших подгородних деревень, не то двух соседних концов города. Встали две стенки, человек по полтораста, если не более, и началась рукопашная. То сближаясь, то расходясь, то двигаясь вместе слившейся плотной массой вперед и назад, люди дичали и зверели, оглашая воздух нечеловеческим ревом. Из строя то и дело выбывали, людская толща редела: кого уводили замертво, кто сам еле ползал по мокрой земле, истекая кровью от выбитых зубов, кто валялся без памяти под ногами осатаневшей, потерявшей человеческий образ толпы.

Не знаю, как я добежал домой и не знаю, чем все это кончилось, но помню, что я всю ночь не мог заснуть и утром боялся выйти на двор. На другой день говорили, что были убитые, а раненых и не перечесть.

Позднее мне казалось, что в тот памятный день я был какими-то чарами злого духа перенесен в Русь XVII века.

Кроме Егорьевска, я ездил в лицейские годы еще к Ходобаям, в их Титово, вернее к тетушке Аделине Александровне, так как Юрия Юрьевича уже не было в живых. Он умер около 1885 года. Любя тетушку, я не любил его. Одно время он так пристрастился к пиву, что часто хмелел, особенно в компании с преподавателем 3-й же гимназии П. В. Виноградовым, бывшим одновременно и нашим учителем русского языка. Это случалось по вечерам. Как ни уговаривала его тетка не пить больше, он не унимался, продолжая откупоривать бутылку за бутылкой, пока не пьянел. Виноградов был, видимо, крепче и только дремал. Как сейчас помню его огромную фигуру с кудластой головой и пепельно-рыжей бородой, развалившуюся в кресле у стола гостиной, куда оба перебирались из столовой после попойки. Юрий Юрьевич стоял, пошатываясь, у изразцовой печки, и с азартом читал мне витиеватые наставления. Он ежеминутно поминал Михаила Никифоровича, ставя мне на вид, что я неблагодарен и не ценю его, истинного благодетеля моего и моих родителей. Так продолжалось час — другой, пока у меня не смыкались от усталости глаза и тетушка не уводила меня спать. Я не раз слышал ее возмущенный голос: „Хоть при ребенке-то постыдились бы!"

Мне было там невыносимо тяжко и нудно, почему я смотрел на квартиру Ходобаев только как на свой постоялый двор, с которого тотчас же бежал в места более любезные.

После смерти мужа Аделина Александровна сама стала управлять имением и умела неплохо хозяйничать.

Титово было куплено у Милютиных что-то очень дешево, с переводом банковского долга. Всего было несколько сот десятин пахотной земли и леса, прекрасный старинный дом первой половины XIX века, с каменным низом и деревянным верхом, с красивой колоннадой в сторону парка. Были липовые аллеи, великолепный фруктовый сад и оранжереи, в которых выращивались персики и ананасы. Тетушка относилась ко мне с нежностью и всегда звала приезжать и жить подолгу.

Иногда приезжал сын Борис, ученик Грабанека, хороший пианист, служивший в сенате и имевший сына Жоржа, помоложе меня. Летом они приезжали всей семьей. Тетушка души не чаяла в своем внучке.

После двух картин Куинджи на сюжет „Березовой рощи" — третьяковской и терещенковской — пошла мода на березу. Я в Титове тоже писал березовую рощу, стараясь не походить на Куинджи. Это было в 1887 году.

Но в Егорьевск и Титово я ездил главным образом на рождественские и пасхальные каникулы, лето же проводил неизменно у родителей, в Измаиле.

Измаил был совсем не похож на Егорьевск. Не только потому, что он был вшестеро больше, имел 30 тысяч жителей, две полных гимназии — мужскую и женскую — но и потому, что он вообще нисколько не походил на русские города. Да он и не был русским городом. Присоединенный после русско-турецкой войны, т.-е. до переезда в него моих родителей всего лишь за каких-нибудь пять лет, он почти не имел русского населения, состоявшего большей частью из наехавших сюда чиновников. Его коренные жители были румыны, вернее молдаване, болгары, греки и евреи. Как во всех пограничных и особенно портовых городах, в нем говорили одинаково хорошо, или лучше сказать — одинаково плохо на всех языках. По-русски говорили хуже, чем в Херсоне, Николаеве, Таганроге — вообще на северном побережье Черного моря.

Большое оживление вносила в жизнь города квартировавшая там бригада пограничной стражи, с ее высшим командным составом, массой офицерства и тысячами солдат.

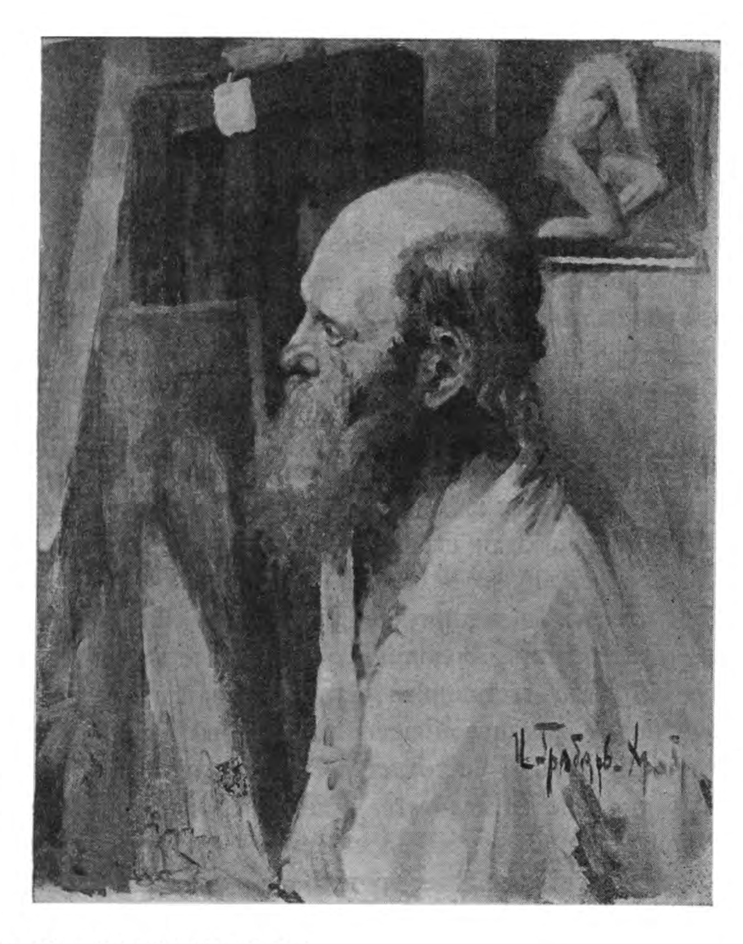
Вначале отец и мать чувствовали себя в Измаиле хорошо. Первые директора гимназии были приличные люди, без фанаберий и чванства. Отца все любили, почитали, и наш дом был вечно полон гостей. Тогда я еще не знал, что переезд в Измаил и приобретение обстановки заставили отца войти в долги, непомерно возраставшие из года в год. Он был в руках самого лютого измаильского ростовщика, болгарина Шопова, дравшего фантастические проценты. Отцу давно уже было обещано место инспектора гимназии, и он надеялся расплатиться с ростовщиком, но его все время кормили завтраками и на открывавшиеся инспекторские вакансии назначались другие, имевшие солидные протекции.

Особенно стало тяжело, когда после двух-трех порядочных директоров, попечитель Одесского учебного округа, бездарный и тупой Сольский, назначил молодого человека, семинариста, недавно окончившего духовную академию, некоего Орлова. Он был заносчив, нагл, корыстен и мстителен. Влияние, которым пользовался в городе отец, и общее к нему расположение не давали покоя новому директору, ставившему ему на вид, что к „подчиненному" относятся с бо̀льшим уважением, чем к „начальнику". Он не останавливался перед доносами, и когда однажды из округа пришла секретная бумага к директору с просьбой дать свой отзыв о преподавателе Храброве, в виду предстоящего назначения его инспектором одной из гимназий, он написал полный клеветы и злобы донос, содержание которого стало известно только долго спустя после назначения Орлова в другую гимназию. За Орлова ходатайствовали два архиерея, и Сольский не мог им отказать. А долги росли и росли.

Все это я узнал уже только будучи в университете, в лицейские же годы жизнь в Измаиле протекала для меня невозмутимо и весело, хотя отец не всегда мог скрыть свой озабоченный вид, и все в городе, а следовательно и я, органически не выносили противного Орлова. В Измаиле я прежде всего поинтересовался узнать все, что мог, об учителе рисования. Меня постигло горькое разочарование: учитель, Алексей Петрович Петров, красавец, с длинной русой бородой, лет тридцати с чем-нибудь, совсем не занимался живописью и даже не интересовался ею. У него и в заводе не было масляных красок. Не помню, где он учился и учился ли вообще, но о живописи с ним говорить было нельзя. Он любил только карты, еду, выпивку и женщин.

За то я вскоре обрел то, что искал, в лице городского архитектора, Вениамина Павловича Семечкина, сына известного в 1840-х годах петербургского художника-литографа. Окончив Академию художеств по архитектуре во времена Репина, Семечкин постоянно делился со мною своими академическими воспоминаниями, при чем немилосердно сочинял. Он смешно картавил, абсолютно не произнося буквы „р", выходившей у него как „рль". На беду в слове, обозначавшем его профессию, которой он несказанно гордился, есть две буквы р, и он произносил это слово так: „арльхитекторль". При постоянном пользовании излюбленным словом получалось очень забавное курлюканье, смешившее всех.

Но он отлично владел акварелью и умел писать масляными красками, утверждая, что „Рлепин и Семирлядский" его настойчиво уговаривали в Академии перейти с архитектуры на живопись.



Старик-натурщик.

Этюд в головном классе. 1894 г.

Рассказывал же он в таком роде:

„В Академии я считался лучшим рисовальщиком. Особенно хорошо рисовал руки. А рука — это самое трудное, что есть на свете. Многие великие мастера не умели рисовать рук, как, например, Рафаэль, я же рисовал так, что приходили со всей Академии смотреть. Как сейчас помню, вот сижу я, здесь Репин, там Семирадский, подле Айвазовский, тут Бруни, а дальше Брюллов, и все кричат: „Браво Семечкин! Бесподобно нарисовал руки, никому из нас так не нарисовать!“... И так далее, все в том же охотничьем стиле.

У Семечкина, поправлявшего мои этюды с натуры, я научился только одному: рисованию листвы деревьев „партиями“. Таких партий листвы на огромной зеленой шапке акации я раньше не умел высматривать в натуре. Семечкин усвоил этот прием в Академии, где он незыблемо держался, передаваясь из поколения в поколение — от Федора Алексеева к Сильвестру Щедрину, от Семена Щедрина к Максиму Воробьеву и даже Александру Иванову.

У меня было еще два соратника по искусству среди измаильцев — ученик старшего класса гимназии, грек Папаянаки и пожилой, лысый дилетант, податной инспектор Василий Антипович Зайончевский. Первый приходил ко мне и мы вместе рисовали или копировали, второй с утра до вечера просиживал за копированием с олеографий. Так как он был сам себе начальство, то либо вовсе не ходил на службу, либо приходил на час-другой, чтобы бежать домой продолжать копировать очередную олеографию,

премию к „Ниве“ или „Живописному обозрению“. Но копии его выходили столь убогими, что весь город над ними смеялся. Сам же он был горд и даже жертвовал в измаильский костел те из них, которые подходили по сюжету.

У мирового судьи Скальского был оригинал Айвазовского—вид Феодосии, который я скопировал довольно близко.

Это было в 1887 году, уже после копирования под руководством Попова. Но картина Айвазовского была моей последней копией: после нее я уже писал только с натуры, писал этюды в нашем большом саду, этюды на дворе, на Дунае и особенно в старой турецкой крепости за городом, взятой штурмом сто лет перед тем Суворовым. Приближалась столетняя годовщина, и через год я нарисовал целую страницу видов крепости, использовав для этой цели все свои этюды. Эта страница потом появилась в „Ниве“.

Одновременно с пейзажами я писал и портреты, уже значительно превосходившие прежние. Особенный успех выпал на долю портрета Зайончевского, оставившего егорьевского цирюльника далеко позади по лепке, жизненности и характеристике. Но это было уже в год окончания лицея.

Как в этом портрете, так и в портрете моего измаильского приятеля, тогда студента Московского университета, Володи Икономова, есть определенная постановка живописной проблемы. Так, светящийся череп круглой головы Зайончевского был взят мною на фоне белой изразцовой печи, на которой голова должна была в одно и то же время силуэтировать и светиться от рефлексов залитой солнцем комнаты.

Икономова я посадил еще замысловатее — на фоне окна, со спущенной белой тюлевой занавеской. Лицо его также рисовалось темным силуэтом на фоне узоров занавески, но в то же время освещалось из противоположного окна, и в натуре в нем не было ни капли черноты, что меня и захватило.

Тогда же я отказался от сложных панорамных пейзажей, старательно выискивая отдельные куски природы,—уголки сада, часть ствола дерева со скамейкой, край стола, дорогу и лейку на ней и т. п. Очень памятен мне этюд, на котором я взял часть садовой беседки, окрашенной в светло-зеленую краску, столб с фонарем серовато-зеленого оттенка, кусок земли, травы и дали. Я долго возился с этим этюдом, никак мне не дававшимся, без конца его переписывая, соскабливая и вновь начиная. После десятого сеанса я вдруг почувствовал, что уловил нечто такое, чего еще ни разу не удавалось улавливать. Было на мгновение ощущение, словно музыкальный диссонанс неожиданно разрешился трезвучьем. И было похоже на то радостное чувство, которое я испытал некогда в Макшееве, когда меня бросили в глубокую речку и я, барахтаясь, вдруг понял, что плыву.

Я в первый раз „поплыл“ в живописи в Измаиле, в 1889 г. осенью. После этого я, подобно пловцам на воде, уже мог без опаски плавать на небольшой глубине. При сильном течении и значительной глубине мои силы еще долго мне отказывали. Но об этом речь впереди.

Лето 1889 года было особенное. Я окончил лицей и хотя только еще подал прошение о приеме меня на юридический факультет Петербургского университета, но считал себя уже студентом. Мне даже заказали студенческую форму, отдав заказ дешевому портному: на дорогого нехватило денег, которых и без того пошло немало на сукно, приклад, шитье кителя и покупку фуражки. Сшит был сюртук до того уродливо, что

надо мной уже в Измаиле немало подшучивали, а в Петербурге этот нелепый покрой причинил мне много прямого горя. Но пока огорчалась только мать, которая не могла простить оплошности отца, отдавшего кроить и шить такой дорогой материал не Лейбе, а нелепому Шмулю, только из-за экономии в каких-нибудь три с полтиной.

Как бы то ни было, я скоро уже ходил по городу в студенческой форме и впервые чувствовал себя взрослым. Мне даже казалось, что у всех в корне переменилось отношение ко мне.

В это время как раз приехал из Мюнхена художник Замвель Литвин, младший брат владельцев магазина писчебумажных принадлежностей, братьев Литвинов, учившийся там в Академии художеств. С его братьями мы были давно приятелями, друзьями были и с ним, но ранее он был только живописцем вывесок, почему мало меня интересовал. Теперь другое дело. Он прибыл из самой знаменитой в Европе Академии, из центра искусства вообще. В первый раз я слышал захватывающие рассказы о жизни мюнхенских художников, о профессорах Академии, большинство которых мне было знакомо по гравюрам „Нивы". Я даже видел портреты некоторых из них и тем с большим вниманием слушал повествование Замвеля.

Но самое интересное заключалось в привезенных им работах — в рисунках и этюдах. В рисунках голов и обнаженного тела поражала непривычная для моего глаза и невиданная мною до сих пор точность и четкость контуров и форм, рельефность лепки и живописность светотени. В живописных работах опять те же черты: правильность рисунка, энергичность лепки, эффектность светотени. Но краски казались мне черными, неправдоподобными. Единственно, что мне нравилось в головах Литвина, кроме рисунка и лепки, была мозаичность мазков, положенных плоской кистью, слева направо и красиво чеканивших форму. Этот прием, хорошо мне впоследствии знакомый по работам Лейбля и его сверстников — Шуха и Трюбнера, — был тогда в моде в Мюнхене, и Литвин его усвоил. Я им не соблазнился и должен признаться, что какой-то стороной мои убогие по форме этюды зелени и голов были мне милее, чем эти премированные заграничные. Впоследствии мне пришлось сравнивать те и другие, и это сравнение оказалось далеко не в пользу Литвина; особенно это относилось к пейзажным этюдам. Я чувствовал, что крепну и начинаю нащупывать дорогу. Тогда же Литвин написал два моих портрета в студенческом кителе и фуражке.

Этим же летом мне пришлось заняться живописью и в ином плане.

Приехав в Измаил, отец, так же как и в Егорьевске, основал при гимназии „Общество вспомоществования учащимся", председателем которого и выбирался ежегодно до самого своего отъезда. В Измаиле он так же ежегодно устраивал по нескольку любительских спектаклей, дававших порядочный доход обществу и бывших подлинным праздником для культурной части населения. Будучи в старших классах лицея, я неизменно участвовал во всех летних спектаклях и так вошел во вкус, что стал заправским актером, а потом и режиссером.

Самое актерское мое лето было лето 1889 года, перед поступлением в университет. Мы обычно играли в клубе пограничной стражи, самом большом зале города, где каждый раз к данному спектаклю кое-как сколачивался помост и писались декорации. На этот раз я соорудил в четвертой части длинного зала подобие настоящей сцены, написав нечто вроде театрального фасада, в стиле античного храма. Написал и боль-

шой занавес, взяв за образец тогдашний коршевский: занавес малинового бархата, падающий тяжелыми складками и только в правом нижнем углу отвернутый влево, чтобы открыть вид на Кремль. У Корша он имел огромный успех и немалый успех выпал и на долю моего, в Измаиле.

Само собою разумеется, что мне же пришлось писать и все декорации, которые в порыве увлечения обошлись значительно дороже, чем предполагалось по предварительным подсчетам, почему на этот раз доходы свелись к минимуму.

Я играл с увлечением, при том главным образом комические роли. Кроме множества водевильных комиков, играл Кочкарева в „Женитьбе" Гоголя, помещика в „Медведе" Чехова, Бальзаминова в „Женитьбе Бальзаминова" Островского и разные роли в ряде других его пьес.

В студенческие годы я продолжал играть в Измаиле летом, а зимой выступал даже несколько раз в любительских спектаклях в Петербурге, постоянно посещая Александринский театр, где наслаждался игрой Варламова и рассказами Горбунова. Только страсть к живописи оттеснила эту новую страсть на второй план.

В августе начались сборы в Петербург. Из петербургского университета пришел ответ о приеме меня. Отец очень хотел, чтобы я поступил на университетское отделение Катковского лицея, дававшее право оканчивать курс не в четыре, а в три года, но я решительно отказался, твердо решив ехать в Петербург, поближе к Академии художеств. Тяготея к истории и особенно к истории литературы и искусства, я тем не менее решил итти на юридический факультет. Перспектива учительства связывавшаяся у меня с историко-филологическим факультетом, казалась мне столь кошмарной, что я о ней и думать не мог: злополучная педагогическая жизнь отца и окружавшая его обстановка гнета и бесправия были для меня достаточным предостережением против возможного в будущем учительства.

Я не бывал еще в Петербурге и не имел там никого из знакомых, почему матушка очень тревожилась, как я там устроюсь на первых порах. К счастью, из окончивших измаильскую гимназию один, Миша Трещин, также собирался ехать в Петербург, поступать в Военно-медицинскую академию. Мы решили ехать вместе. Живший в Измаиле студент Академии, болгарин Н. Р. Фетов, посоветовал нам прямо с Варшавского вокзала ехать на Выборгскую сторону, к Академии. В трех минутах хода от нее были дешевые студенческие номера, которые он нам и рекомендовал. Мы взяли по чемоданчику, я прихватил еще ящик с красками и складной мольберт, матери наготовили нам всяких пирогов и закусок, и мы двинулись в путь.

IV

УНИВЕРСИТЕТСКИЕ ГОДЫ.

1889—1903

Первые шаги в Петербурге. „Стрекоза". „Шут". Журнальная богема. „Капернаум". Занятия живописью. „Нива". Университетские лекции. Ф. М. Дмитриев. К. П. Победоносцев. Влад. Соловьев. И. С. Добрянский. Э. К. фон Липгардт. Ю. Цет. П. И.Чайковский. „В подводном царстве". Англичанка и француженка. Ю. О. Грюнберг. А. Ф. Маркс. Иллюстрации к Гоголю. Смерть Дмитриева. На Украине. Занятия живописью.

Петербург поразил меня своей нарядностью, шириной улиц, высотой домов, уличным движением. Вот она столица, думал я, когда ехал на извозчике с Варшавского вокзала на Выборгскую сторону. Не даром Москву называют большой деревней. Я жадно вглядывался в ровные ряды разноцветных пятиэтажных зданий, особенно насторожившись при проезде через Невский проспект и Литейный мост. В этот первый чудесный осенний день Петербург показался мне сказочно прекрасным, с сверкающей вдали адмиралтейской иглой, синей Невой, гранитной набережной и Петропавловским шпицем. Таким он остался для меня с тех пор навсегда: самым красивым городом Европы.

К любованию его царственной внешностью и чисто зрительным восторгам присоединялось, однако, смешанное чувство глубоко затаенного страха и томительного нетерпения: страха перед неведомым будущим, перед открывающейся новой жизнью, нетерпения поскорее узнать это будущее, окунуться в новую жизнь.

Наняв номер против самого вокзала и напившись чаю, я направился в университет, куда поехал на финляндском пароходике. Выправив в канцелярии все нужные документы и наведя необходимые справки о начале занятий, я пошел искать поблизости комнату, сдающуюся помесячно, которую довольно скоро и нашел позади университета, в Волховском переулке.

Комната была в полуподвальной квартире, сырой и темной, но это меня мало беспокоило, ибо зато она была дешева; поторговавшись, я оставил ее за собой за двенадцать рублей. Все равно, думал я, придется целые дни проводить в университете.

Первые два месяца я проводил дневные часы в университете, а вечерние—дома, за писанием юмористических рассказов и всяких мелочей, предназначавшихся мною для различных журналов. Я приехал в Петербург, имея в кармане сорок с чем-то

рублей, рассчитанных „на первое обзаведение". Предполагалось, что мне месяца через два еще пришлют рублей двадцать, а я за это время успею найти урок и все пойдет как по маслу. Между тем сразу же пришлось купить несколько книг. Хотя я доставал их у букинистов, но мой кошелек почти опустел, и надо было думать о заработке. Вывешенное мною в университете объявление об уроках оставалось без результата.

В октябре я выбрал из своего лицейского сборника юмористики вещи поудачнее и начал их перерабатывать, выправляя стиль и заостряя юмор. Пять вещиц, казавшихся мне наиболее подходящими для „Стрекозы", я снес в редакцию журнала, на Фонтанку. За ответом просили зайти „недельки через две". Я не вытерпел и зашел через неделю. Секретарь редакции меня встретил, как старого знакомого, и, крепко пожимая руку, сказал:

— Ну поздравляю, — единственный случай на моей памяти: у всех начинающих, как общее правило, из десяти вещей хорошо если берут одну, а у вас из пяти — сразу все, да еще без изменений. Начало чертовское!

Секретарь оказался *Сергеем Александровичем Патараки,* писавшим под псевдонимом *С. Карр* и рядом других, — милый отзывчивый человек, уже не молодой, лет сорока, высокий, лысый, с рыжеватой бородкой. Особенным литературным дарованием он не отличался, комбинируя свои рассказики и другие мелочи из юмористических журналов старых лет, русских и французских. Он говорил по-французски, что в богемной среде юмористов было редкостью, хорошо одевался и любил прилично пожить, поесть, поиграть на биллиарде и ездить по загородным увеселительным садам.

Я собирался уходить, но он меня удержал, сказав, что редактор хотел со мною познакомиться и поговорить о дальнейшей работе. Сейчас у него сидит *Ясинский (Максим Белинский),* но он скоро уйдет. Действительно, последний скоро вышел, и я с любопытством разглядывал его фигуру, в оливковой, вылинявшей разлетайке, с головой, заросшей со всех сторон волосами, которых хватило бы за глаза на десяток лысых Патараки. Помимо огромной копны сверху, у него была предлинная борода, длиннейшие брови, да еще из ушей висели изрядные космы.

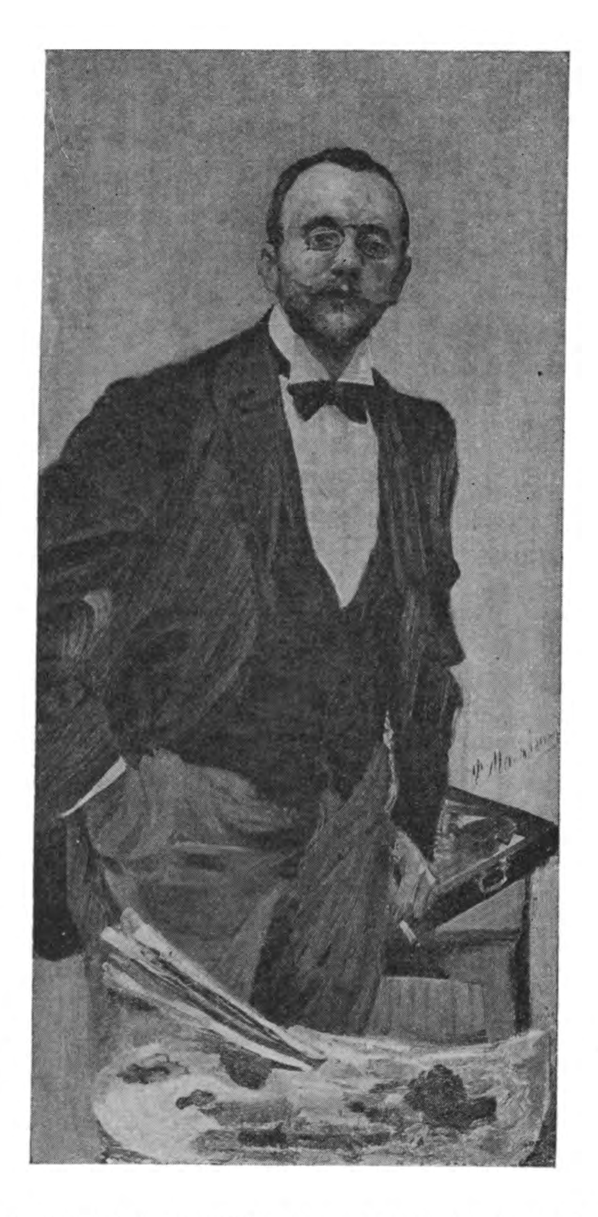
Войдя в редакторский кабинет, я увидел за большим письменным столом, заваленным рукописями и гранками корректур, рыжеватого человека лет сорока, с пушистыми усами и бритыми щеками и подбородком. Это был редактор „Стрекозы" *И. В. Василевский-Буква.* Улыбаясь, он встал и пошел мне навстречу, протягивая обе руки и усаживая в кресло:

— Студент? Вот и хорошо: все юмористы начинали со студенческой скамьи. И я также вот в „Искре" студентом начал. — И он стал уславливаться со мной насчет моего дальнейшего сотрудничества.

В это время отворилась другая дверь кабинета и вошел небольшого роста коренастый старик с седыми бакенбардами и пробритым подбородком, оказавшийся издателем „Стрекозы" Корнфельдом, которому Василевский меня представил со словами:

— Вот это и есть Chou t'nique.

И он прибавил несколько очень мне польстивших комплиментов. Псевдонимом „Chou t'nique" я подписал свою главную статейку, в которой подобрал из „Ревизора" реплики различных действующих лиц, подходящие к характеристике тогдашних русских газет и журналов.



Ф. А. Малявин. Портрет Игоря Грабаря. 1894 г.

— Вам повезло: цензура все пропустила, — сказал он с каким-то иностранным акцентом, обращаясь ко мне. Посмотрев сквозь очки на мой плохенький, изрядно помятый студенческий сюртук, бывший моей единственной, бессменной одеждой, он, подумав несколько секунд, прибавил:

— Вы можете получить авансик, в счет гонорара, а гонорар — по выходе номера.

Через пять минут Патараки выдал мне десять рублей. Боже, как они были кстати! Я сиял от радости. Когда я очутился на улице, то ног под собой не чувствовал от охватившего меня восторга. Какое невероятное счастье: первые заработанные деньги, — значит, я мог зарабатывать не уроками, одна мысль о которых отравляла мне существование, ибо педагогические невзгоды отца вечно стояли перед глазами, а литературой. На радостях я направился не в греческую кухмистерскую и не в студенческую столовую, а в ресторан Лежена на Невском, где пообедав на целый рубль и наигравшись с товарищами на биллиарде, пошел домой.

Моя жизнь потекла по трем различным руслам — научному, литературному и художественному. Каждое из них представляло собою замкнутый круг самодовлеющих интересов, мыслей и чувств, но так как они без остатка заполняли весь мой день, чрезвычайно удлиненный по сравнению с обычным студенческим днем, то я их воспринимал тогда и переживаю в своих воспоминаниях сейчас, как единую целостную, бесконечно увлекательную, ибо до отказа насыщенную впечатлениями, радостную жизнь.

И все же это — три совершенно самостоятельные области, почему рассказ о них должен вестись обособленно по каждой.

После первого успеха в „Стрекозе" я сразу окунулся в затягивающую атмосферу журнальной богемы. Из „Стрекозы" перекинулся в „Шут", потом в „Будильник". Писал я под разными псевдонимами, которых и не упомню, но главным оставался „Chou t'nique". Постепенно я отовсюду ушел, перейдя окончательно в „Шут", фактическим редактором которого стал в 1891 году. Издателем его был *Роман Романович Голике,* издававший „Осколки" и купивший в 1890 году журнал „Шут" у Эренпрейса.

За несколько лет до моего приезда в Петербург в юмористических журналах участвовал еще А. П. Чехов, помещавший в них, под псевдонимом „Антоша Чехонте", те самые чудесные рассказы и сценки, которые впоследствии вошли в его сборники и в собрание сочинений, а сейчас инсценируются в виде театральных миниатюр. Он печатался главным образом в „Осколках" и „Будильнике". Публика читала эти рассказы с таким же чувством, как и весь остальной юмористический балласт этих журналов, но мы, „жрецы", знали цену своей меди и его серебра. Для нас уже тогда было ясно, что он — писатель, а мы только присяжные юмористы.

Впрочем и среди профессиональных юмористов были незаурядные литературные дарования, развернувшиеся позднее. К ним принадлежал *Петр Петрович Гнедич* и отчасти *Алексей Николаевич Будищев,* а позднее *Александр Алексеевич Измайлов,* впоследствии критик и пародист, автор „Кривого зеркала".

Литературная братия собиралась обычно в трактире, носившем кличку „Капернаум", в „низочке" на Владимирской улице. Трактир был простенький. Пили водку и пиво. Сюда заходила не только меньшая братия, но, по старой памяти, и литераторы, давно уже остепенившиеся и имевшие достаток.

Помню, здесь постоянно толкался почетный академик *Сергей Васильевич Максимов,* автор знаменитых книг: „Год на севере", „Бродячая Русь", „Крылатые слова" и множества других. Он вечно был пьян и сквернословил, но в редкие промежутки трезвости всех увлекал рассказами о своих путешествиях.

В „Капернауме" можно было встретить *Ясинского, Гнедича, Владимира Тихонова,* библиографа *Петра Васильевича Быкова.* Ежедневными посетителями были известные карикатуристы *Александр Игнатьевич Лебедев,* работавший еще в Степановской „Искре", культивировавший жанр большеголовых и коротконогих карикатур, *А. Богданов,* рисовавший хорошеньких женщин в соблазнительных позах, *С. И. Эрберг,* рисовальщик миниатюрных сценок, и *Порфирьев,* изобразитель тещ. Из них единственной крупной и действительно одаренной фигурой был Лебедев, остро наблюдавший жизнь и не окончательно испошлившийся обстановкой и нравами трафаретной российской юмористики. Позднее он часто стал захаживать ко мне, прося разрешения порисовать с натурщиков и особенно натурщиц, которых я стал брать для практики в рисовании

и для живописи. Ему было уже под семьдесят, если не больше, и женское тело интересовало его, как кажется, только со стороны эротической: он был одним из главных мастеров тогдашней „эротики". Я очень любил его рассказы из времен „Искры" и из жизни кружка Брюллова, Глинки и братьев Кукольников.

Сам я избегал рисовать карикатуры, предпочитая заработку рисовальщика заработок литературный. Мне казалось, что я по крайней мере не профанирую музы живописи, которой был рыцарски предан. К тому же технические приемы рисования в юмористических журналах были мне не по душе, вызывая органическое отвращение. Рисунки пером надо было делать на особо приготовленной литографской кальке, специальной литографской тушью. По этой скользкой кальке и трудно и противно было водить пером, скользившим, дававшим то пропуски в контуре, то кляксы. Не было свободы в руке, скованной этой убогой техникой.

Не лучше обстояло дело и с так называемым „корнпапиром" (Kornpapier), зернистой бумагой, заменившей в 1880-х годах литографский камень. Особый литографский карандаш постоянно крошился при надавливании, что давало при переводе рисунка с бумаги на камень целую сеть пятен и грязи. Не рекомендовалось даже сильно дышать во время работы, так как и дыхание вызывало загрязнение. Я удивлялся *Лабуцу*, главному рисовальщику „Стрекозы", подписывавшему рисунки псевдонимом „Овод", отлично владевшему этой фокусной техникой литографского пера, и особенно *Далькевичу*, рисовавшему для „Осколков" портреты во всю страницу без всяких клякс. Но это было уже скорее чистописанием, чем рисованием: Далькевич брал чудовищным терпением, просиживая бесконечно долго над „тушевкой точками", дававшей в результате бездушные, слишком заретушированные фотографии. Но как раз эта именно мертвечина и нравилась публике и Лейкину.

После первых рисунков на кальке, помещенных в „Стрекозе" в конце 1889 года (Российские органы печати по „Ревизору" появились в начале ноября), я надолго бросил рисовать, предпочитая сочинять „остроты" к чужим рисункам. Обычно Лебедев и Богданов приносили по пять-шесть рисунков сразу, без подписей, и к ним надо было придумать подписи, отвечающие изображенной сценке. Этим нудным делом я и занимался, отдыхая от него только за рисованием и писанием с натуры. Но в Волховском подвале было темно и неуютно. К этому времени я уже познакомился с саратовскими земляками Щербиновского: архитектором *Татищевым* и художником *В. И. Альбицким*, учившимися в Академии, к которым у меня было от него письмо. Они жили на Гороховой, недалеко от Адмиралтейства, и я часто стал к ним захаживать, а с января и сам переехал сюда с Васильевского острова. Татищев чертил проекты и заливал их акварелью, а мы с Альбицким рисовали иллюстрации к „Анне Карениной", к романам Достоевского, или сочиняли какой-нибудь эскиз на тему, заданную в Академии.

Однажды я зашел к одному из своих университетских товарищей, жившему на углу Владимирской и Графского переулка, в доме Фредерикса. Был ясный зимний день. Взглянув в окно, я был так поражен открывшимся передо мною видом на снежную крышу противоположного дома, на стелившиеся из труб клубы дыма и перспективу домов по Владимирской улице, что полетел домой за ящиком красок и мольбертом. Вернувшись, я написал в величину этюдника мой первый петербургский этюд, имевший такой успех у моих новых друзей из Академии и их товарищей, что с этого времени

на меня установился взгляд как на художника. На юмористику я смотрел только как на заработок и ждал лишь случая, чтобы раз навсегда с нею покончить. Такой случай скоро представился.

Я уже давно подумывал перебраться из юмористических журналов в серьезные иллюстрированные журналы — „Ниву“ или „Всемирную иллюстрацию“. Приближалось столетие со дня взятия Суворовым Измаила. Я достал из своих старых лицейских папок рисунок видов Измаильской крепости, сделанный по моим этюдам, но этот лист, предназначавшийся мною для „Нивы“, показался мне таким убогим, что я решил его перерисовать на специальной цинкографской бумаге, только что начинавшей входить в моду.

Рисунок я понес в редакцию „Нивы“, помещавшуюся тогда на Невском, против Малой Морской. Управляющий делами *Юлий Осипович Грюнберг,* к которому я обратился, сказал, что годовщину взятия Измаила редакция собиралась отметить, мой рисунок пришелся очень кстати и он вполне пригоден, но необходимо дать к нему пояснительный текст. Он повел меня к редактору, *Виктору Петровичу Клюшникову,* с которым мы и условились относительно характера и размеров моей будущей статьи.

Клюшников был первым редактором „Нивы“, с основания журнала в 1870 году — *Адольфом Федоровичем Марксом.* Через несколько лет редактор и издатель повздорили и Клюшников ушел, основав свой собственный иллюстрированный журнал „Кругозор“. Прогорев на нем, он приступил к выпуску своего трехтомного „Всенародного энциклопедического словаря“, на котором несколько поправил свои дела.

Клюшников был человек небольшого роста, бритый, с короткими стриженными темными усами, тихий, но вспыльчивый. Никто не знал из-за чего он разошелся с Марксом, но видели, как он запустил в последнего томом энциклопедического словаря. Когда его позднее об этом спрашивали, он говорил, смеясь:

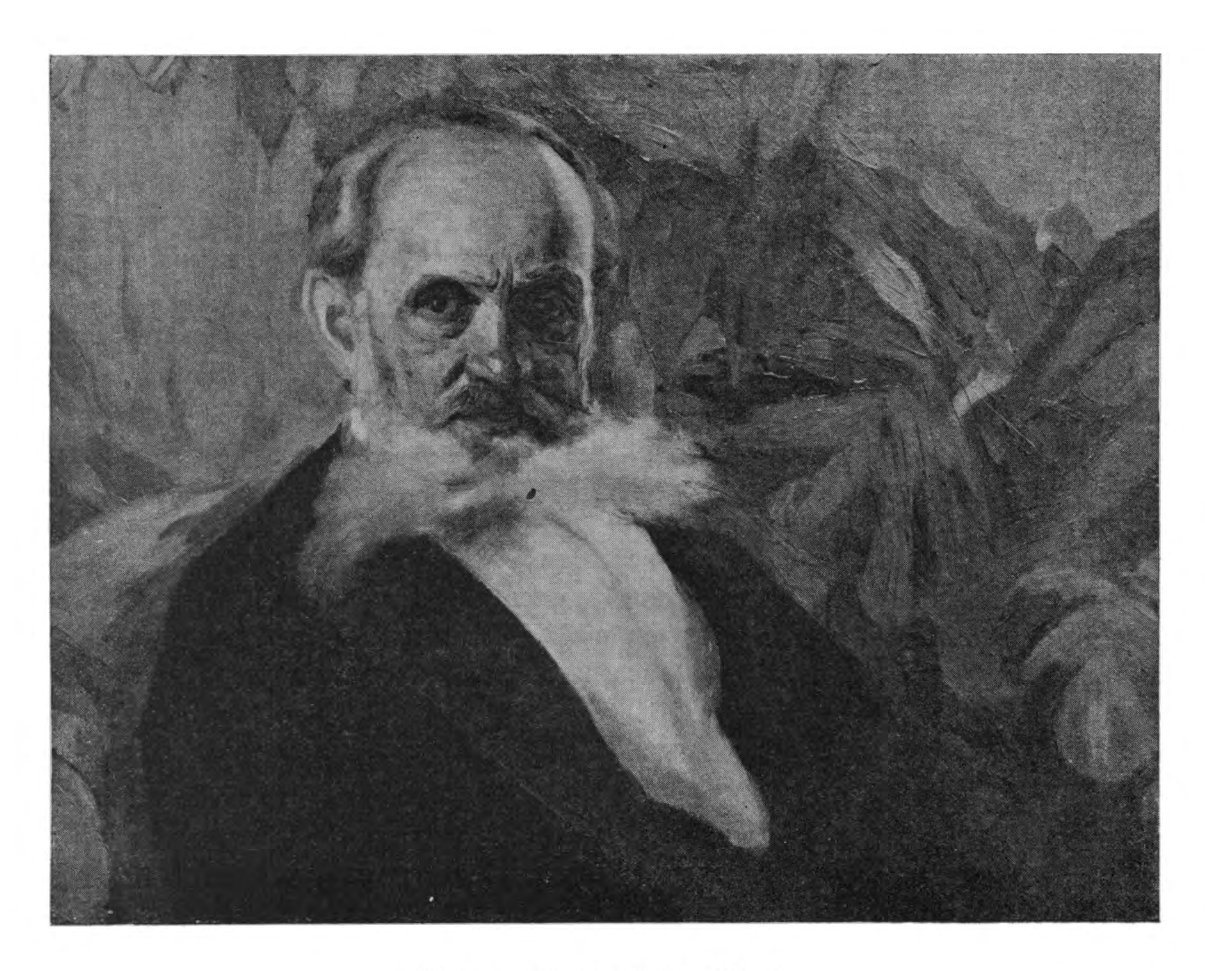
— Пустяки, — ведь маленьким изданьем, а не большим.

Ссора не помешала Марксу в 1887 году снова пригласить Клюшникова в редакторы „Нивы“, которым он и оставался до смерти, 1892 года, когда его сменил кн. *М. Н. Волконский.*

Со второго курса я постепенно стал переключаться с юмористики на „Ниву“, куда затем окончательно перешел. Но это уже новая полоса моей студенческой жизни; я вернусь еще к ней в дальнейшем, пока же должен перейти к моим университетским воспоминаниям.

Уже из того, что я так поздно добираюсь до знаменитого здания петровских 12 коллегий, в котором помещается университет, читатель вправе заключить, что это здание обладало для меня меньшей привлекательной силой, чем многие другие в великолепном граде Петровом. И он будет недалек от истины. Но все же я меньше всего был студентом-лодырем, ибо аккуратно и неукоснительно посещал лекции, записывая их в тетради и читая в университетской библиотеке те книги, которые рекомендовались профессорами в дополнение к лекциям. Но самый состав профессоров, за единичными исключениями, был довольно серым, и лекции как-то не захватывали и не зажигали.

Первая из них, слышанная мною в университете, была лекция профессора *П. И. Георгиевского* по политической экономии. Я поймал себя на чувстве какой-то особой удовлетворенности, когда, взойдя на кафедру и откашлявшись в кулак, профессор,



Портрет отца художника. 1895 г.

человек небольшого роста, с темной бородой, в очках, отчеканил непривычное для гимназического уха: „Милостивые государи!"

„Это тебе не Станишев", — пронеслось у меня в голове.

После этого обращения он начал: „Человек с его пытливым умом, с той божественной искрой, которая горит в нем..." и т. д.

Лекция мне показалась по началу интересной, хотя и расплывчатой. Но это было только на первых лекциях: начиная с четвертой-пятой Георгиевского уже не хотелось слушать, — до того все эти мысли стали казаться скучными и банальными. Таково же было отношение к ним и всего курса. От второкурсников мы узнали, что Георгиевский из года в год читает без изменений тот же курс, выученный им наизусть, фраза за фразой.

— Ну что, опять „человек с его божественной искрой"? — спрашивали они.

На лекции В. В. Ефимова, тоже плохого лектора и ученого невысокого ранга, читавшего курс внешней истории римского права, все обратили внимание на студента-блондина, стригшегося ежиком и задававшего профессору вопросы, обнаружившие его необыкновенную начитанность. Он то и дело цитировал Иеринга и Пухту и был в рим-

ском праве, как у себя дома. Я с ним тут же познакомился: это был *Б. Н. Никольский.* Он действительно был начитан и очень подготовлен к слушанию лекций. Он вечно являлся с огромным портфелем, туго набитым увесистыми немецкими книгами, и очень импонировал нам знанием пандектов и дигестов. Мы были уверены, что из него выйдет по крайней мере второй Иеринг, а он не сделался даже средним профессором. Но он был невероятно самоуверен и самовлюблен, любовался и своим умом, и эрудицией, и даже своей красивой, плавной, чисто профессорской речью. При первом же знакомстве он поразил меня цинизмом своих суждений и уничтожающими отзывами о тогдашних больших людях: „Владимир Соловьев—недоносок и идиотик“; „Ключевский—не историк, а диллетант“, а уж о наших университетских преподавателях он иначе, как с презрением не говорил, выделяя среди них только Василия Ивановича Сергеевича.

После университета я уже никогда не встречался с Никольским, но по газетам знал, что он был воинствующим членом „Союза русского народа“ и убежденным черносотенцем, каким был уже в университете.

Из других университетских товарищей я сошелся на первых же лекциях с *И. М. Эйзеном,* с которым вскоре сдружился, и с *Н. И. Кохановским,* принесшим мне рекомендательное письмо от одной из измаильских девиц, участниц наших любительских спектаклей.

Курс догмы римского права читал *Л. Д. Дорн,* лектор неважный, но человек с значительно бóльшим научным багажом, чем Ефимов. И все же лекции Ефимова я слушал с большим интересом, в виду некоторой новизны его подхода к историческому процессу: представитель новой тогда исторической школы, он не рассматривал отдельные исторические явления вне зависимости их от одновременных жизненных, экономических и политических условий, хотя и намечал эту связь довольно необоснованно, произвольно и сумбурно. Но все же это была история, а не теория, не догма и не философия, чего было достаточно, чтобы я предпочитал его лекции дорновским.

К философии я всегда был довольно равнодушен. В университет я пришел уже с достаточным запасом сведений по истории философии. Получив начатки ее на уроках Грингмута, я расширил и углубил их чтением книг, которые брал у Новгородцева, лучшего философа в среде московского студенчества. На первом курсе я от доски до доски прочел всю „Эстетику“ Гегеля и одолел „Капитал“ Карла Маркса.

Но меня и тогда захватывала скорее история политических учений, эволюция человеческой мысли, нежели проникновение в теоретические глубины сложных философских систем. На беду в лице профессора энциклопедии и философии права *С. А. Бершадского* мы имели слабого философа и скучного лектора, говорившего плавно, без запинки, но монотонно, механично, а главное—бессодержательно. Да его и не интересовали вопросы философии: он всецело был поглощен архивными изысканиями для своих ценных книг по истории литовских евреев.

Слушая лекции всех этих профессоров, я часто вспоминал уроки Грингмута, простого учителя: какая же разница между тем и этими. Там—сплошное увлечение, восторг, здесь—равнодушие и тоска. Там—талант, здесь—бездарность. Если бы все университетские преподаватели были такими, как Георгиевский, Ефимов, Бершадский, незачем было бы ходить на лекции, которые отлично можно было прочесть по изданным

курсам. Я недоумевал, в чем же смысл университетского преподавания? По счастию, было у нас несколько преподавателей иного порядка. К ним относились: *Коркунов, Дювернуа, Сергеевич, Мартенс.*

Николай Михайлович Коркунов получил кафедру государственного права после *А. Д. Градовского,* умершего перед самым моим приездом в Петербург. Не блестящий лектор, он был очень одаренным теоретиком права и крупным государствоведом. Но нам, студентам, он был не очень по душе из-за выдвинутой им политической доктрины „субъективного реализма", являвшейся ни чем иным, как открытым теоретическим обоснованием самодержавия.

Совсем другое отношение установилось у нас к *Николаю Львовичу Дювернуа,* профессору гражданского права, прекрасному лектору, умевшему заинтересовать и волновать аудиторию, которая слушала его с неослабным вниманием. Бритый, с лицом актера, он читал с увлечением, постоянно переходя с современного гражданского права в область римского права, которое в его устах приобретало новый смысл и иной интерес, чем на лекциях Ефимова и Дорна. Часто он вспоминал о своих встречах с Иерингом, с которым, кажется, был в большой дружбе.

Но самым блестящим лектором за все четыре университетских года был *Василий Иванович Сергеевич.* Его лекции вытесняют в моей памяти все остальные, какие приходилось прослушать за эти годы. Из всех профессоров его внешность запомнилась исключительно отчетливо и ясно: сухой, седой, с прической ежиком, с острыми усиками и подстриженной бородкой, заостренным носом, лукавой улыбкой и прищуренными глазами, он имел нечто обаятельное во всем облике, в манере говорить и жестикулировать. Ни одной его лекции я не пропустил. Вообще я с увлечением слушал всех историков и все лекции, хоть сколько-нибудь затрагивавшие историю. Так, история римского права меня волновала более, чем догма. И в дальнейших курсах интересовало только то, что раскрывало те или другие стороны исторических процессов, например, курс международного права. Знаменитый *Федор Федорович Мартенс* читал достаточно холодно и скучно, но так как излагавшиеся им исторические факты были захватывающе интересны и новы, да и сам он был фигурой европейского масштаба, то его лекции я также не пропускал. Мартенс любил иногда пококетничать своим положением в министерстве иностранных дел и участием в качестве арбитра во многих международных конфликтах. Всегда с иголочки одетый, в длинном черном сюртуке, бритый, с щетинистыми, с проседью, усами, он не садился за кафедру, а становился подле нее и, заложив правую руку за борт сюртука, говорил: „В этом споре Швеции с Данией ваш покорный слуга имел честь быть приглашенным в арбитры..."

Сергеевич читал с юмором, лукаво щуря близорукие глаза, перед тем как озадачить слушателей новой шуткой, остротой, или забавным сопоставлением. В таких случаях он, подняв на лоб очки, низко наклонялся над своими выписками из древне-русских юридических актов и со смаком произносил какое-нибудь словечко, давно утратившее свой первоначальный смысл и с течением времени приобревшее иное значение, часто не совсем пристойное. Как опытный лектор, он прибегал к этому приему каждый раз, когда замечал зевки на задних партах, а до звонка еще оставалось двадцать драгоценных минут.

Желая расширить свои знания и кругозор в области истории, я начал ходить на

лекции историко-филологического факультета, что в мое время было легко осуществимо. У юристов, особенно популярных, аудитории были полны до отказа, хотя это были самые большие помещения во всем университете. Филологи и историки читали в маленьких комнатах и их слушали 3, 5, много 10 студентов. Никто из профессоров не интересовался, все ли его слушатели—филологи, и я мог свободно ходить в любую аудиторию. Меня филологи считали своим, и я действительно прослушал курс историко-филологического факультета значительно полнее и добросовестнее, чем юридического. Основательное знание латинского и особенно греческого языков сильно мне помогло, и я должен признаться, что извлек из посещения лекций чужого факультета больше, чем получил на своем. Особенно много я получил от *Василия Григорьевича Васильевского,* читавшего официально курс всеобщей истории, но в сущности ограничивавшегося историей византийской культуры, и от *Никодима Павловича Кондакова*, читавшего вместо курса классической филологии увлекательные лекции по истории византийского искусства.

Но мой настоящий, главный университет был не на Васильевском острове, в здании двенадцати коллегий, а в Манежном переулке, близ Литейного, в небольшом трехэтажном доме № 8, где жил *Федор Михайлович Дмитриев.*

Внучатный племянник баснописца и министра Александра I, Ивана Ивановича Дмитриева, и сын московского сенатора и писателя, автора „Мелочей из запаса моей памяти", М. А. Дмитриева, Федор Михайлович был представителем того фрондирующего либерального дворянства 1860-х годов, которое в Москве вступило в решительную схватку, с одной стороны, с славянофилами, а, с другой—с реакционерами катковского толка. Автор замечательной диссертации „История судебных инстанций", он вместе с Б. Н. Чичериным был профессором московского университета, который оба они были вынуждены покинуть по проискам Каткова. После продолжительной земской и выборной деятельности в Сызранском уезде, он в 1882 году был назначен попечителем Петербургского округа, а в 1886 году—сенатором. В сенате он выделялся из общего уровня закоренелых бюрократов своим язвительным и временами злобным красноречием, а также сатирическими стихами и эпиграммами, ходившими по Петербургу и создавшими ему репутацию обличителя неправды.

В Петербурге 1880-х годов передавали из уст в уста его забавную эпиграмму на министров Александра III—*Вышнеградского, Делянова, Гюбенета* и государственного контролера *Тертия Филиппова:*

Если б хитростию адской
Наделен был Вышнеградский,
Не украсть ему, ей-ей,
И динария у царей:
Кустодию держит убо
У сокровищности сей
Муж премудрости сугубой,
Некий книжный фарисей.
Как Делянов благонравен,
По великому ж уму
Он едва ль не будет равен
Гюбенету самому.



Антон Ашбэ. 1899 г.

Дмитриеву принадлежит особенно много шутливых четверостиший, примером которых может служить написанное им по поводу смерти одного из популярных петербуржцев. Кончина значительного человека неизменно отмечалась траурной каймой журналов, до юмористических включительно, надгробными речами — чаще всего Григоровича или Стасюлевича — и выставкой портрета на черном сукне, в витрине фотографа Шапиро, на Невском.

Что слава? Лавры ли, лоза-ль?
Печаль суконная фотографа Шапиро,
Каймокка черная журнала „Стрекоза"-ль?
Иль Стасюлевича надгробная сатира?

В дмитриевских эпиграммах петербургские вельможи узнавали себя, даже когда их фамилии не были упомянуты. Это озлобляло против автора их весь сановный Петербург. В „сферах" он был на плохом счету, почему его и заморозили в сенате, не давая дальнейшего хода.

Федор Михайлович владел в совершенстве французским, английским и немецким языками, свободно говорил и читал по-итальянски и знал, например, целые главы из Чайльд Гарольда *Байрона,* всего „Фауста" *Гёте*, половину *Данте, Петрарка, Ариосто.* Память его была феноменальна: ни раньше, ни позже я не встречал в жизни другой такой фантастической памяти.

Стихи он читал несколько нараспев, более нараспев, чем читал их старик А. Н. Майков, которого я не раз слыхал. Так, по словам Дмитриева, читали стихи в сороковых

годах, и так вероятно читали и в дни Пушкина. То же мне приходилось слышать и от других стариков, помнивших пушкинские дни.

Здесь, в трех комнатах Манежного переулка, сплошь застланных восточными коврами, обрел я свой второй университет, ставший главным и давший мне больше, чем Васильеостровский.

Дмитриев был одним из образованнейших русских юристов-ученых, и настоящие лекции по самым разнообразным вопросам моих университетских курсов читал мне он по вечерам, сидя у камина, а не университетские преподаватели. Ему самому доставляло это некоторое удовольствие и удовлетворение.

Но главный смысл моего дмитриевского университета заключался не в этих лекциях, дополнявших сведения, полученные днем от Георгиевского, Бершадского, Ефимова, а в чтении книг высокого порядка, — исторических, философских, литературных.

Дмитриевским университетом я всецело обязан П. И. Новгородцеву, устроившему в Москве все это дело. Дмитриев, в результате долголетних работ над архивными документами, особенно древне-русскими столбцами, стал терять зрение. Процесс болезни глаз особенно усилился к 1889 году, когда он уже с трудом мог читать даже книги, отпечатанные недостаточно четко, не говоря уже о газетах, а тем более рукописных материалах. Врачи категорически запретили ему чтение, советуя взять чтеца, и вот на должность этого чтеца я и был рекомендован Новгородцевым.

Приехав в Петербург, я не сразу отправился к Федору Михайловичу. Во-первых, было не до того: университет, новые знакомства, литературные работы, вечернее рисование — все это не оставляло времени, и я с недели на неделю откладывал свой визит в Манежный переулок. Но было еще одно обстоятельство, заставлявшее меня отсрочивать этот визит. Несмотря на сердечный прием, оказанный мне в Москве его сестрой, Екатериной Михайловной Пельт, я все же чувствовал себя там не в своей среде, несколько стесненным, а про брата ее знал только, что он сенатор и, следовательно, страшно важен. Этого было достаточно, чтобы я не торопился, но, получив письмо от Новгородцева и брата, выражавших удивление, что я до января не смог собраться к Дмитриеву, я решил итти. Отправился вечером, как мне и советовали.

Остановившись перед дверью, на которой блестела медная дощечка с надписью „Федор Михайлович Дмитриев“, я позвонил. Дверь открыл хорошо одетый человек с длинными желто-рыжими усами, ниспадавшими вниз, как на иллюстрациях, изображающих Тараса Бульбу. Это был камердинер Иван. Раздевшись в передней, я вошел в большую комнату, с пятью или шестью окнами, вдоль которых стояли столы, сплошь заваленные книгами. Через несколько дней я уже знал, что это — свежие, только что доставленные из книжного магазина Цинзерлинга новинки, приносившиеся каждую неделю. Добрую половину их Дмитриев оставлял себе, другая уносилась обратно. Книги были на четырех европейских языках, не считая русского, — по вопросам юридическим, по философии, истории, политической экономии, библиографии, критике и изящной литературе.

В комнате висел большой швейцарский пейзаж с горами, эффектными облаками и зеленым озером, автором которого оказался *В. О. Шервуд.* Из этой комнаты я вошел в кабинет, обставленный мебелью красного дерева. Прямо против двери висел небольшой погрудный портрет молодого человека в гвардейской форме екатерининского

времени, оказавшийся потом портретом Ивана Ивановича Дмитриева. Повернувшись вправо, я увидел на диване, обитом персидским ковром, маленького человечка с седыми зачесанными на пробор волосами, седыми усами и белой остроконечной бородкой. Он полулежал-полусидел, с французской книжкой в руке, залитый светом старинной масляной лампы, стоявшей рядом, на столике. При моем появлении он захлопнул книгу, бросил ее на диван и, взглянув на меня близорукими глазами, стал надевать очки, снятые на время чтения. Это и был Федор Михайлович.

— Что же вы так долго не приходили?— обратился он ко мне, пристально в меня всматриваясь.

Я извинился, как мог, отговариваясь университетом. Эта встреча меня смутила, но через полчаса от смущения не осталось и следа, и мы были друзьями. Мне казалось, что я уже давным давно его знаю. Федор Михайлович беспрестанно шутил, балагурил, острил, цитировал очень кстати то стихи, то прозу, по-русски, по-французски, по-английски, потом вдруг сделал серьезное лицо и сказал:

— А теперь попробуем, как у нас пойдет чтение. Вот сегодняшние „дела".

И он показал на пачку оберток с печатной надписью „Дело" и рукописным изложением содержания этого „дела". То были дела по I-му департаменту сената, по так называемой административной юстиции.

„Дело" обычно начиналось с жалобы какого-нибудь купца на неправильные взыскания налогов, или чиновника на незаконное превышение власти начальства, или еврея-фармацевта на выселение в черту оседлости. На эти жалобы писали свои объяснения исправники, на них снова подавались обиженными жалобы, на которые следовали уже отповеди губернаторов и т. д., пока наконец дело не доходило до сената. Бывали дела „тоненькие" и „толстые", как мы их с Федором Михайловичем окрестили,— листов в 5-8, а бывали и в 50 листов.

В первый же вечер я усвоил технику чтения, или вернее извлечения из массы лишних и постоянно повторявшихся фактов и аргументов самого главного материала, нужного для суждения и решения дела.

Дмитриев оставался в полулежачем положении, утопая своим маленьким телом в мягком диване и куря одну за другой крошечные тонкие папироски, которые то и дело вынимал из золотого портсигара, лежавшего на столике с лампой. Портсигаром ему служила табакерка конца XVIII века, наследованная от деда. Я сидел подле него на стуле красного дерева, против висевшего над диваном большого поколенного портрета Б. Н. Чичерина, работы того же Шервуда, бывшего в 60-70-х годах любимым портретистом московских аристократических домов.

Иван принес два стакана чаю и вазочку с земляничным вареньем. После прочтения дел, Федор Михайлович, оставшийся, видимо, вполне удовлетворенным, попросил меня прочитать ему телеграммы из „Нового Времени" и просмотреть, нет ли чего-нибудь в „Русских Ведомостях". Найдя в „Новом Времени" новый рассказ Чехова, я предложил ему прочесть его. Продолжительное участие в любительских спектаклях и частые выступления со сцены в качестве рассказчика, в стиле Горбунова, давали мне основание считать себя неплохим чтецом беллетристики. Мне хотелось выложить тут же все свои таланты, а Федор Михайлович был также не прочь испытать меня в различных родах чтения, почему охотно согласился.

Рассказ был очень забавный, но какой именно — не помню. О Чехове Дмитриев до того не слыхал, но талант его сразу оценил, хотя и не считал его глубоким: мы читали только коротенькие рассказы в субботниках „Нового Времени“ и фельетонах „Русских Ведомостей“, большею частью шуточные. После этого первого вечера я уже не пропускал ни одного рассказа, настаивая на его прочтении. Дмитриев иногда упирался, предпочитая кончить начатый новый роман Поля Бурже, но в конце концов соглашался, говоря:

— Вы решительно хотите перевоспитать меня, навязав свои литературные вкусы.

Постепенно он, впрочем, и сам привык к этому чтению и не раз спрашивал, нет ли чего-нибудь чеховского.

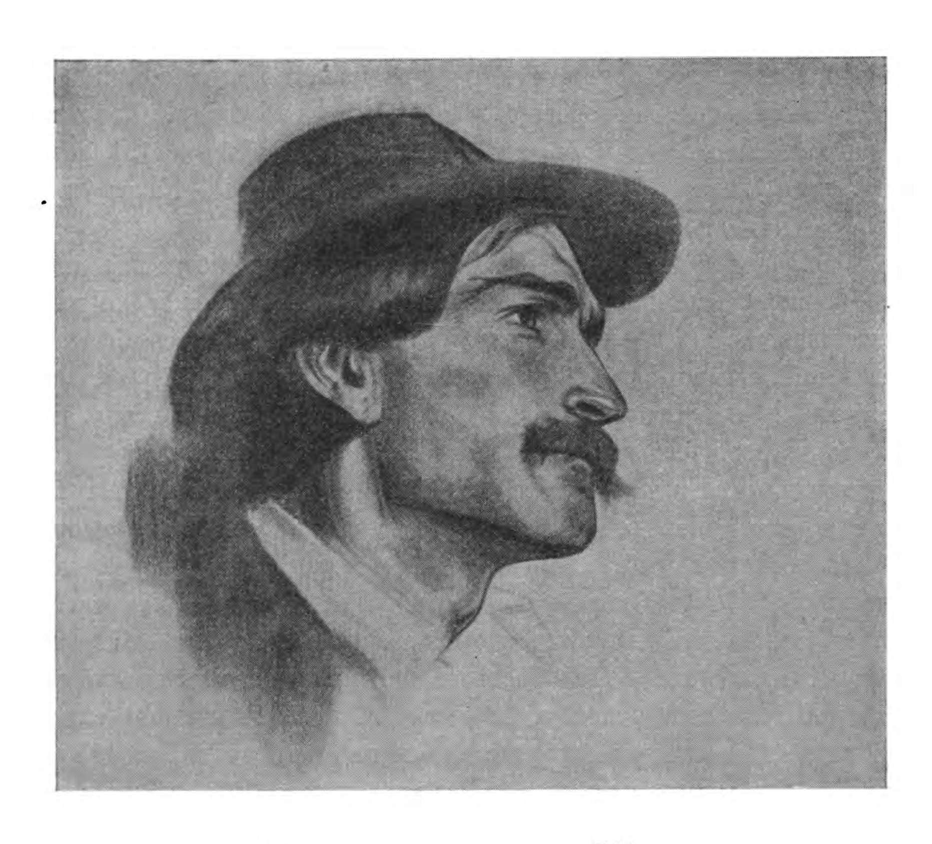
Так потекли — день за днем — годы в Манежном переулке. После сената Федор Михайлович уезжал обедать в Английский клуб, на Михайловской площади, и если не засиживался там с какими-нибудь интересными для него людьми, приезжал часам к восьми домой. К этому времени и я должен был приходить. Если ему надо было быть где-нибудь на вечере, он предупреждал меня об этом заранее, либо лично заезжая ко мне в своей карете и посылая наверх карточку с карандашной припиской, либо присылая еще с утра кучера или помощника Ивана, молодого парня Алешу. Когда мне хотелось пойти в театр, я также предупреждал его.

Как только он приезжал, подавался чай и до чтения он рассказывал какие-нибудь новости или говорил об интересной встрече в клубе. После этого мы быстро прочитывали газеты и переходили к „делам“. Если они были „тоненькие“, оставалось вдоволь времени для чтения какого-нибудь интересного произведения, — французского романа, французской или немецкой книги политического, юридического, экономического или философского содержания. Часто приходилось читать книги, недоступные для простых смертных, приносившиеся или присылавшиеся Победоносцевым, с которым со времен их совместной профессорской деятельности в Московском университете Дмитриев продолжал сохранять хорошие отношения, расходясь с ним во взглядах политических.

Так прочли мы запретную историческую новинку — историю Екатерины II Бильбасова, в которой впервые документально доказывался факт насильственной смерти Петра III и безмолвного участия в ней Екатерины. Так читали мы запрещенные книги Ренана, читали много вновь найденных статей Герцена, немецкие статьи Лассаля, письма Бакунина. Но самыми интересными были рукописи, не разрешенные к печатанию и приносившиеся в Манежный переулок редактором-издателем „Русской старины“, М. И. Семевским. Мы прочли записки фаворита Екатерины II, де Санглена, значительная часть которых, наиболее пикантная, была цензурой вычеркнута.

Исключительный интерес вызвало чтение „Крейцеровой сонаты“ в рукописи, доставленной также Победоносцевым. Ее не сразу разрешили печатать, и она ходила по Петербургу и Москве в списках, как за шестьдесят лет до того передавалась из рук в руки рукопись „Горе от ума“. В таких случаях откладывались даже „дела“, которые я прочитывал на другой день утром, если не было сенатского заседания. Дела читались не ежедневно, а только накануне заседаний; другие вечера уходили исключительно на литературные или научные чтения.

Однажды, когда мы только что прочли газеты, вошел Иван и доложил, что при-



Голова натурщика-италианца. 1896 г.

ехал *Константин Петрович Победоносцев.* Я встал, чтобы уйти, но Дмитриев жестом дал мне понять, чтобы я оставался, а сам пошел в зал встречать гостя.

Я в первый раз видел грозного вельможу, о котором по Петербургу ходили самые фантастические рассказы. Победоносцев был похож на человека, непонятным образом сошедшего в наши дни с какого-то иллюстрированного журнала сороковых годов. В манере говорить, держать себя, в движениях рук, повороте головы, в старомодной темной оправе очков было нечто не от нашей эпохи, чего я не замечал ни у одного из многочисленных сановников, виденных мною у Дмитриева.

Я сидел, молчал и только слушал. Победоносцев сообщил какие-то важные новости, которых сейчас не могу вспомнить. В дальнейшем речь зашла о Толстом и как-то встал вопрос, отдавали ли себе великие люди отчет о значении и величии их дел. Дмитриев высказал мысль, что великий человек — писатель, философ — едва ли сознает подлинную ценность того, что им создано; величие в нашем представлении вообще скорее сочетается со скромностью, нежели с самоуверенностью и самовлюбленностью, составляющими удел небольших людей. Победоносцев нетерпеливым движением руки и отрицательным качанием головы дал понять, что он с этим решительно не согласен.

— Ах, нет, что вы? Не говорите. Да вот хоть Достоевский. Помню, я сидел как-то у себя в кабинете за срочным докладом, когда услыхал сзади себя торопливые

шаги. Обернувшись, я увидел Достоевского, приходившего ко мне обычно без доклада. Он держал в руке рукопись, которою с силой хлопнул по столу и что есть мочи закричал: „Я написал гениальную вещь, перед которой бледнеет даже „Фауст". И, усевшись в кресло, начал читать „Легенду о великом инквизиторе". Какая уж тут скромность гения?

Из других сановников я раза два видел у Дмитриева министра народного просвещения Делянова, но от этих посещений у меня не сохранилось сколько-нибудь любопытных воспоминаний. Из научных деятелей чаще других здесь бывал известный славист, академик Владимир Иванович Ламанский, очень ценивший ум и широту взглядов Федора Михайловича. Он просиживал целые вечера в беседах с ним, и эти вечера дали мне много такого, чего я не мог получить в университете.

Но еще памятнее мне вечера, проведенные в Манежном переулке с Владимиром Соловьевым, наиболее частым гостем здесь. Соловьев был учеником Федора Михайловича и относился к нему с особенной нежностью и почтительностью. В свою очередь и тот его очень любил и не мог скрыть своей радости при его приходе. Он очень ценил его стихи, заставляя меня постоянно искать их в последних номерах „Вестника Европы". Почти всегда, когда бывал Соловьев, Федор Михайлович просил его прочесть какое-нибудь новое стихотворение, и Владимир Сергеевич никогда ему в этом не отказывал. У меня было даже впечатление, что он иногда нарочно заходил в Манежный только для того, чтобы прочесть свои последние стихи человеку, мнением которого он несказанно дорожил.

Однажды произошел случай, запечатлевшийся у меня на всю жизнь. Владимир Сергеевич, прочтя новое предлинное стихотворение, строк в шестьдесят, вспомнил, что ему надо было куда-то ехать и, извинившись, ушел. Стихотворение произвело на Дмитриева заметное впечатление. Он сидел перед камином, протянув к огню ноги, в глубоком раздумьи, беззвучно шевеля губами, словно шепча что-то. Я сидел, не желая нарушать настроения, навеянного стихотворением. Так прошло минут десять. Вдруг Федор Михайлович начал читать стихи, сперва тихо, как бы про себя, потом все громче и громче: он прочел наизусть, от доски до доски, пятнадцать строф соловьевского стихотворения, прочел выразительнее, чем сам автор. Мы весь вечер после этого просидели молча.

Федор Михайлович имел решающее влияние на формирование моих тогдашних литературных симпатий и вкусов. Я впервые понял по-настоящему Пушкина, беззаветно полюбив его, ставшего для меня выше всех мировых поэтов. У дмитриевского камина я изучил всех современников Пушкина, научившись особенно ценить Боратынского, а из позднейших — Тютчева. Только благодаря Дмитриеву я понял гений Толстого и Достоевского.

Там же, у камина, я слушал его бесконечные рассказы из жизни старой Москвы и старого Петербурга. В пятидесятых годах он был личным секретарем вел. кн. Елены Павловны, ездил с ней за границу, видал и знал всю литературную и артистическую публику, окружавшую ее в Ораниенбаумском дворце. Я впервые от него услыхал имена славных петербургских зодчих, которых до тех пор не знал: Росси, Стасов, Александр Брюллов, Монферран, Воронихин, Старов, Бренна, Кваренги, Ринальди, Растрелли. Передо мною открылась совершенно новая область, я стал приходить к нему

до восьми часов — часам к четырем, чтобы, не отрываясь, читать всевозможные мемуары о старом Петербурге и старой Москве. Он давал мне к ним множество дополнительных сведений, сдабривая их то эпиграммой Соболевского, то собственными стишками, рассказывая анекдоты и были. Интересом к старине я всецело обязан Дмитриеву, он же привил мне вкус к мемуарной литературе и архивным исследованиям, определив в значительной степени мои дальнейшие пути и перепутья.

В частности, он окончательно отравил мне вкус к юмористике. Боже, до чего пошлыми стали мне теперь казаться все мои литературные кропания и потуги на остроумие рядом с Соболевским и самим Дмитриевым! Он так изводил меня своим подтруниванием — вполне безобидным и добродушным — над разными „Стрекозами" и „Шутами", что я их возненавидел.

В первые же дни по приезде в Петербург я зашел к доктору Иосифу Степановичу Добрянскому, выдававшему себя за племянника моего деда, следовательно, за моего двоюродного дядю. На самом деле он был только его однофамильцем и ни в каком родстве с ним, кажется, не состоял, хотя ему и удалось почти убедить в этом мою мать. Он был галичанином, кончил медицинский факультет в Вене, приехав в Россию, жил одно время в Одессе и в конце 80-х годов переехал в Петербург. Высокого роста, элегантный, красивой наружности, брюнет, с холеной круглой бородкой, он всегда одевался по последней моде, с особым, чисто венским привкусом. Ему было лет за сорок и в Петербург он приехал с молодой женой — кажется, второй или третьей — крошечной хорошенькой брюнеткой-немкой, певицей, ни слова не говорившей по-русски и разучивавшей партию Татьяны в „Евгении Онегине".

Матушка перед отъездом из Измаила дала мне его адрес, взяв с меня слово, что я заеду к нему и к Ходобаю — сыну Юрия Юрьевича, бывшему уже обер-секретарем сената. К Ходобаю меня не тянуло, а к Добрянскому я решил зайти. Он принял меня, как „родного племянника", радушно и по-родственному сердечно; мы подружились и с ним и с женой.

Здесь я встречал людей, вовсе не похожих на все мои новые петербургские знакомства: ни в университетских, ни в академических кружках, ни в среде юристов и литераторов, в которой я вращался, ни в Манежном переулке таких людей не было. Тут были все больше музыканты, музыкальные импрессарио, какие-то дельцы зрелищных предприятий, музыкальные критики. Днем Добрянский принимал больных, почти исключительно женщин, — он был гинеколог, — а маленькая, толстенькая „Мука", как ее звали муж и все друзья, заливалась сольфеджио и ариями Татьяны, Маргариты и Африканки, не обращая внимания на больных, из которых впрочем половина была здорова и приходила только из обожания к душке-доктору.

Из нетеатральных деятелей и немузыкантов здесь бывали только домашний врач графа Строганова А. А. Вагнер и художник Эрнест Карлович *фон-Липгардт,* впоследствии хранитель Эрмитажа, тогда еще молодой, красивый, черноусый дамский кавалер, писавший с Муки головки для нимф на плафонах, заказанных ему фон-Дервизом. Вздыхатели красавицы рассказывали, что Липгардт писал с нее далеко не одни головки.

Центральной фигурой в этом доме, каждодневным посетителем был венгерец *Юлий Цет* (Юлий Иванович), импрессарио и представитель интересов *П. И. Чайковского,* возивший его концертировать по всей Европе и с ним очень друживший. Огромного

роста, полный, сорокалетний блондин, с небрежной прической, одутловатым бритым лицом и густыми свисавшими над верхней губой усами, он был добродушен, остроумен, находчив, беспечен и неизменно жизнерадостен. Будучи бескорыстен, он вечно нуждался в деньгах, отдавая другим все, что зарабатывал. Чайковского он обожал, считая, что его никто по-настоящему не понимает и что его оценят только после того, как его давно уже не будет в живых. Милый Цет был редчайшим типом импрессарио, не нажившим ни копейки на своем концертанте и готовым отдать ему не только последнюю рубашку, но и свою жизнь.

Музыкальные издатели и критики приходили не столько к Добрянскому, сколько к Цету, которого в его номере, в гостинице, никогда нельзя было застать, ибо он дни и ночи проводил на Малой Итальянской, у Муки, у которой пользовался расположением.

Вечера у Добрянских были всегда оживленными: играли, пели, веселились напропалую. Цет и Липгардт были неисчерпаемо изобретательны на всякие шутки и балагурства. Липгардт мастерски умел рассказывать. Говорили здесь, из-за хозяйки, только по-немецки, а кто не умел, по-французски. Липгардт совершенно без акцента говорил по-немецки, по-французски, по-английски, по-итальянски и по-испански. Он был феноменальным полиглотом. Самым блестящим из его вечерних номеров была имитация заседания какого-то международного конгресса. Он удалялся в соседнюю комнату и, меняя голос, манеру и все повадки, произносил соответствующие случаю речи на разных языках, то безукоризненно чисто, то смешно их коверкая. Можно было пари держать, что в соседней комнате не один человек, а десяток: все они кричали, спорили, бранились, перебивали друг друга — полная иллюзия беспорядочного сборища. Иногда это было собрание акционеров какого-то фантастического международного общества стрижки баранов, в другой раз заседание членов конкурса по несостоятельности банкирского дома Нусинген и К°: Липгардт никогда не повторялся.

Однажды вечером, когда не было гостей, Цет привел Чайковского послушать исполнение Мукой партии Татьяны. У нее был красивого тембра бархатный голос и хорошая итальянская школа. Выступала она в концертах под фамилией Марокетти. Чайковский нашел ее исполнение превосходным, но только посоветовал взять более быстрый темп в сцене письма, особенно во фразе:

„Нет, никому на свете
Не отдала бы сердца я,
То в вышнем суждено совете.
То воля неба, — я твоя".

Медея-Мей обычно пела ее более замедленным темпом.

Когда поздно вечером мы уходили, Петр Ильич, узнав, что я живу в том же доме, где он, на углу Малой Морской и Гороховой, предложил мне пройтись от Малой Итальянской по Литейному до Невы и итти домой по набережной. Была чудная лунная ночь. Сначала мы шли молча, но вскоре Петр Ильич заговорил, расспрашивал меня, почему я, задумав сделаться художником, пошел в университет? Я объяснил, как умел, прибавив, что я мог бы ему задать тот же вопрос, — ведь он до консерватории окончил Училище правоведения и по образованию тоже юрист. Он только улыбнулся, но промолчал.



Голова натурщицы. 1896 г.

Понемногу я набрался смелости. Он был необычайно прост и бесконечно обаятелен. С ним было легко и хорошо. В то время я уже почти не ходил в Александринский театр, бывая только в Мариинском: любовь к драме уступила место страсти к музыке. Из нескольких десятков товарищей-студентов, подражавших мне и всегда меня слушавшихся, удалось сколотить группу энтузиастов музыки Чайковского, активную и шумную. Сидя на галерке, мы неистово хлопали, крича до потери голоса и без конца вызывая „автора“. В те времена внешний успех представления в значительной степени определялся галеркой и наша галерка не мало содействовала успеху „Пиковой дамы“, „Спящей красавицы“, „Щелкунчика“. Все эти шедевры появились в мои студенческие годы, и мне уже тогда была ясна их огромная музыкальная ценность, как ясно было, что поставленная одновременно с „Щелкунчиком“ в декабре 1892 года „Иоланта“ слабее их всех. К ней я был холоден, а на те ходил десятки раз, гордясь сознанием, что как-то способствовал успеху любимого композитора, которого прямо боготворил.

Надо ли говорить, каким счастьем наполнилась моя душа в эту незабываемую лунную ночь на набережной Невы. После долгого молчания, я вдруг отважился говорить, сказал что-то невпопад и сконфузился. Не помню, по какому поводу и в какой связи с его репликой высказал мысль, что гении творят только по „вдохновению“, имея в виду, конечно, его музыку. Он остановился, сделал нетерпеливый жест рукой и проговорил с досадой:

— Ах, юноша, не говорите пошлостей.

— Но как же, Петр Ильич, уж если у вас нет вдохновения в минуты творчества, так у кого же оно есть? — попробовал я оправдаться в какой-то своей, неясной мне еще оплошности.

— Вдохновения нельзя выжидать, да и одного его недостаточно: нужен прежде всего труд, труд и труд. Помните, что даже человек, одаренный печатью гения, ничего не даст не только великого, но и среднего, если не будет адски трудиться. И чем больше человеку дано, тем больше он должен трудиться. Я себя считаю самым обыкновенным, средним человеком...

Я сделал протестующее движение рукой, но он остановил меня на полуслове.

— Нет, нет, не спорьте, я знаю, что говорю, и говорю дело. Советую вам, юноша, запомнить это на всю жизнь: „вдохновение" рождается только из труда и во время труда; я каждое утро сажусь за работу и пишу, и если из этого ничего не получается сегодня, я завтра сажусь за ту же работу снова, я пишу, пишу день, два, десять дней, не отчаиваясь, если все еще ничего не выходит, а на одиннадцатый, глядишь, что-нибудь путное и выйдет.

— Вроде „Пиковой дамы" или Пятой симфонии?

— Хотя бы и вроде. Вам не дается, а вы упорной работой, нечеловеческим напряжением воли всегда добьетесь своего и вам все дастся, удастся больше и лучше, чем гениальным лодырям.

— Тогда выходит, что бездарных людей вовсе нет?

— Во всяком случае, гораздо меньше, чем принято думать, но зато очень много людей, не желающих или не умеющих работать.

Мы повернули с набережной, мимо Адмиралтейства к Невскому и шли молча. Когда мы остановились у его подъезда, на Малой Морской, и он позвонил швейцару, я не удержался, чтобы не высказать одну тревожившую меня мысль, и снова вышло невпопад.

— Хорошо, Петр Ильич, работать, если работаешь на свою тему и по собственному желанию, а каково тому, кто работает только по заказу? — решился я спросить, имея в виду свои заказные работы.

— Очень не плохо, даже лучше, чем по своей охоте: я сам все работаю по заказам, и Моцарт работал по заказу, и ваши боги — Микель Анджело и Рафаэль. Очень не плохо, даже полезно, юноша. Запомните и это.

Швейцар отворил дверь, и ее темная пасть поглотила фигуру Петра Ильича. Через мгновение швейцарская осветилась и я еще раз увидел его прекрасную голову, с седыми редкими волосами, седой круглой бородой и розовым лицом. Он стоял без шляпы и о чем-то говорил с швейцаром. Через минуту он стал подниматься по лестнице, держа шляпу в руке и вытирая платком высокий лоб, пока не исчез за поворотом. Я долго стоял, раздумывая о новых, глубоко меня поразивших мыслях, остро врезавшихся в мою память на всю жизнь и ставших моей путеводной нитью. Сколько раз, в минуты отчаяния от художественных неудач, они вновь и вновь вливали в меня недостававшую дозу энергии, научив упорством и сугубой работой преодолевать неудачи.

Когда Чайковский возвращался с Цетом из заграничных турне и долгое время оставался в Петербурге или в Клину, Цет пускался, для пополнения своего опустевшего



Старик-натурщик. 1896 г.

кошелька, в разные невинные аферы, на которых только вконец разорялся, будучи вечно в долгах. Однажды он вздумал устроить бал-маскарад „В подводном царстве", для чего большой зал „дворянского собрания", на Михайловской, должен был при помощи декораций и всяких трюков превратиться в дно моря. Честь выполнения этих декораций и организации всей художественной стороны была синклитом Малой Итальянской возложена на меня. Я написал картину-плакат, большой холст, аршина в два, масляными красками, где изобразил морское дно, коралловые рифы и всякую подводную требуху, заимствованную из Жюль-Верна. Плакат был вывешен в окне самого большого магазина на Невском вместе с заманчивой программой вечера. Цет сумел купить, кого следует, в прессе, и все пошло, как нельзя лучше. Я писал декорации и украшал, украшал, украшал. В какой-то газетке, не то „Петербургской", не то в „Листке", появилось интервью с Цетом, сочинившим из озорства и интервью со мной. Когда я рассказал об этом Федору Михайловичу, он громко рассмеялся и долго не мог успокоиться, прося повторить отдельные выражения интервью. Придя на следующий день, я застал его уже дома. Он, видимо, поджидал меня, сидя на своем диване, с „Новым Временем" в руках, что было непривычно. Он встретил меня со словами:

— Вы, вероятно, не знаете, что и Суворин не выдержал — написал „Маленькое письмо" о вас и дал интервью с вами.

— Что вы говорите?—воскликнул я, предчувствуя недоброе.

— А вот послушайте интервью: особенно хорошо.—И он начал читать, еле разбирая слепую газетную печать:

„Мы вошли в великолепную, пышно убранную восточными коврами и дорогим оружием мастерскую Ивана Емельяновича Храброва. Знаменитый художник, почтенный пожилой человек, с серебристой шевелюрой и большой бородой, высокого роста и богатырского сложения, встретил нас в высшей степени радушно“... и так далее в таком же роде.

Я сразу просиял, поняв, что это одна из обычных шуток Федора Михайловича, которыми он меня постоянно огорошивал. Интервью я прослушал тем не менее до конца. Оно было на редкость остроумно, ибо зло высмеивало только что появившуюся тогда моду интервьюировать бульварных знаменитостей и „героев дня“.

Не проходило дня, чтобы Федор Михайлович не придумал какой-нибудь новой забавной штуки. Остроты, сопоставления, каламбуры, эпиграммы сыпались у него, как из рога изобилия. Жалею, что я их не записывал, они составили бы замечательный сборник—не чета нашим, юмористическим.

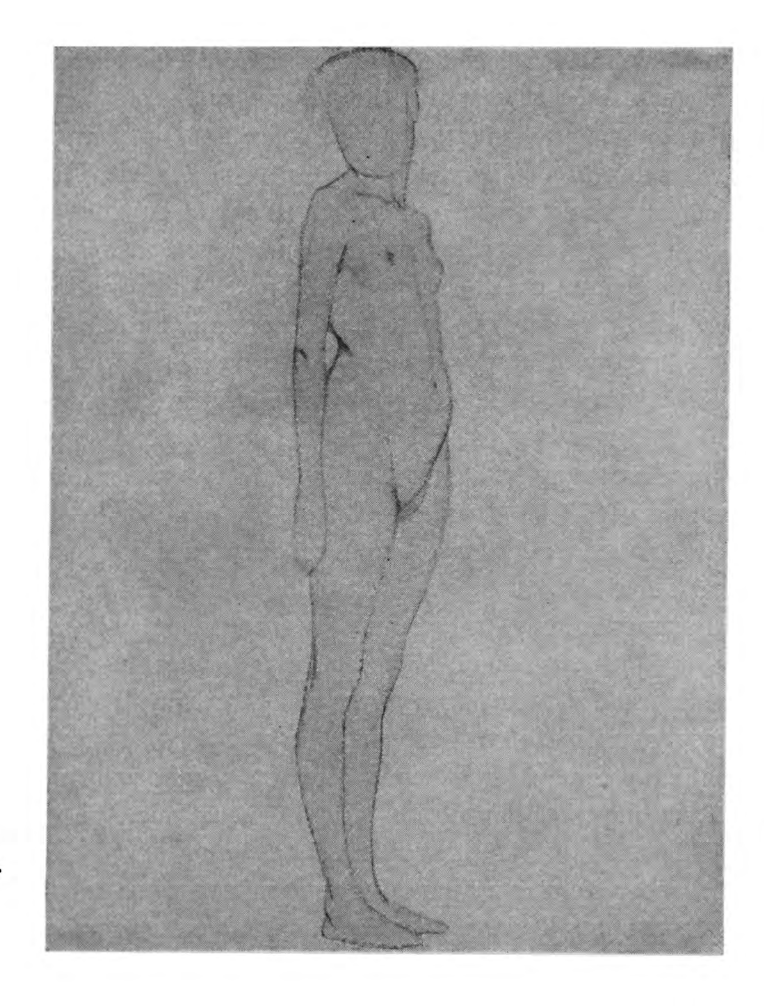
К нему часто заходил сенатор *Евграф Евграфович Рейтерн,* сын художника и шурин *В. А. Жуковского,* высокий худой старик, с белой шевелюрой и белыми бакенбардами, собиратель рисунков и гравюр, считавшийся в светских кругах большим знатоком живописи и прозванный Жирафом Жирафовичем. Однажды он пришел, когда у Федора Михайловича был Владимир Соловьев. Рейтерн вошел почему-то прихрамывая. Соловьев заметил, обращаясь к нему:

— Не хорошо, Евграф Евграфович: что-то стареть стали.

— Душенька,—обратился Федор Михайлович к Соловьеву,—только русские говорят человеку в глаза такие неприятные вещи. Есть три вещи, которых никто на свете, кроме русских, никому не скажет. Это: „Боже, как вы постарели!“, „Понюхайте, как это скверно пахнет“ и „Нет, неправда“. Француз всегда, не смущаясь, соврет: „Ах, как вы помолодели“. А если скверно пахнет,—зачем давать нюхать? „Нет,—неправда“,—значит сказать—вы лжете. Иностранец скажет только скромно: „Вы ошибаетесь“, но ему и в голову не придет обвинять человека во лжи после первого же знакомства.

Но больше всего подшучивал Федор Михайлович над моей юмористикой, чем и доконал ее бесповоротно, к большой моей радости, так как она мне и без того изрядно опостылела.

Сотрудничество в „Шуте“, самом слабом из всех юмористических журналов по составу сотрудников, а потом и редактирование его, давали мне средства, с избытком хватавшие на жизнь, значительно лучшую, чем бедная и даже средняя студенческая жизнь. Получив первый гонорар, а вслед затем и первое жалование за чтение—Федор Михайлович положил мне по 25 рублей в месяц,—я отправил назад в Измаил присланные мне отцом двадцать рублей. Я знал, с каким трудом они ему давались, и решил раз навсегда отказаться от поддержки из дому. Через полгода я имел уже до ста рублей в месяц, а в дальнейшем и больше. Правда, давались они не легко, так как писать всю эту чепуху днем не было времени, а вечера все уходили на Манежный переулок и оперу. Приходилось сидеть по ночам, по возвращении от Дмитриева. Случалось просиживать,



Стоящая натурщица. 1897 г.

до пяти-семи часов утра. Я жил тогда в той самой комнате, на углу Графского переулка и Владимирской, из окна которой, за год перед тем, написал этюд крыши со снегом и перспективу Владимирской улицы. Типография Голике, где печатался „Шут“, была тут же, в двух шагах, за углом, на Троицкой улице, и метранпаж, приходя ко мне за рукописью и корректурами, нередко заставал меня утром еще за работой. Я засыпал после его ухода часа на три и ехал в университет.

В то время я уже сменил свой старый измаильский студенческий сюртук на новый, сшитый у приличного петербургского портного, не Брунста, конечно, но и не подворотного, а у солидного немца с длинной рыжей бородой.

На этот расход я отважился после того, как заметил, что мой помятый и сильно поношенный сюртук стал мне такой же помехой в жизни, как в свое время недоброй памяти лицейский картуз. Элегантный „дядюшка“ Добрянский давно уже убеждал меня продать его татарину и завести новый—до того старый стал неприличен. Окончательно меня к этому побудило посещение важной семьи Погожевых. Погожев был правой рукой директора императорских театров И. А. Всеволожского—управляющим конторой театров. Имение Погожевых находилось рядом с Титовым, Ходобаев, и тетушка Аделина Александровна очень просила меня зайти и вообще бывать у них, тем более, что я у нее познакомился уже с матерью и двумя дочерьми.

И вот, надев свой единственный костюм, я отправился. Обстановка дома оказалась меньше всего отвечавшей моей внешности. Как только я увидел расшитого галунами швейцара, важного камердинера, ковры, дорогие обои, вазы и люстру гостиной, меня взяла оторопь. Я понял, что мне не следовало бы сюда ходить. Хотя хозяйка была очень любезна, расспрашивала о тетке, которую я не видал дольше, чем она сама, но я уловил несколько насмешливых взглядов у обеих дочек, оказавшихся не в меру смешливыми. Они с ужимками стали говорить между собой по-английски, заливаясь смехом. Я чувствовал, что они смеются надо мной, и у меня потемнело в глазах от сознания своей беспомощности и безвыходности моего положения. Я не знал, как мне оттуда выбраться, неуклюже отказался от чая, будучи уверен, что наверное как-нибудь не так, как принято, возьму в руку чашку и не так положу себе бисквит, и, вскочив с кресла, распрощался, отговорившись срочным делом. Незачем добавлять, что в этом доме моей ноги больше не было.

Результатом этого посещения явились новый сюртук и преподавательница-англичанка. Я не знал по-английски, почему и не мог отчитать этих противных девченок. К тому же я твердо решил выучиться этому языку, на котором не мог читать Федору Михайловичу очень нужных ему книг. Моя соседка по квартире на Владимирской рекомендовала мне в качестве учительницы пожилую англичанку Луизу Ивановну, вдову художника Атрыганьева, плохого олеографического пейзажиста, ученика Мещерского. Она была очень внимательна, массу времени уделяла нашим урокам, жила через два дома от меня на Владимирской и вдобавок брала с меня какие-то сущие пустяки за уроки,— не то по рублю, не то по два за каждый. Зная по-французски и по-немецки, я быстро выучился и по-английски. Через полгода я мог уже читать достаточно прилично даже требовательному Федору Михайловичу, а через год бегло разговаривал с англичанами.

Не имея практики во французском языке, я заметил, что начинаю терять лицейскую легкость разговорной речи, и решил подыскать какую-нибудь француженку. Я нашел ее еще легче, чем англичанку: через площадку против нашей квартиры, на Владимирской, поселилась молоденькая француженка, m-lle Léonie, только что приехавшая из Парижа к своей сестре, бывшей замужем за петербургским парикмахером Гишаром. Ей было восемнадцать лет, мне двадцать, и практика установилась с быстротой, свойственной нашему возрасту, и была во всех отношениях приятной и полезной.

Федор Михайлович уже через неделю заметил, что я стал читать более бегло и не путался в „лиезонах". Узнав, что я „завел француженку", он получил новый повод подшучивать надо мной, прося непременно принести ее фотографию. Фотография не заставила себя ждать: я получил ее через несколько дней с трогательными стихами Ламартина:

Comme le flot que le vent chasse
Et qui vient à nos pieds mourir,
Ainsi tout meurt et tout s'éface.
Tout, excepté le souvenir.

— Душенька,— обратился ко мне Федор Михайлович, налюбовавшись хорошеньким личиком с капризно поджатыми губками и прочтя стихи.— Вы должны тоже подарить ей фотографию и сочинить собственные стихи. Она—из Ламартина, а вы — свои.

И усевшись у камина, он продекламировал:

Toute la grace reunie
De la petite Léonie
Ne saurait ni bien ni mal
Lui faire un madrigal.

На следующий день я поднес мадмуазель Леони свою фотографию с этим нежным мадригалом. Конечно, она не сомневалась, что автором его был я, и мы еще более подружились. Я был даже немножко влюблен в нее, так как она была действительно очаровательна.

Так продолжалось около года, после чего она переехала на другую квартиру, и я потерял ее из вида. Лишь много лет спустя я узнал, что несколько офицеров-гвардейцев, бывавших иногда у ее квартирной хозяйки, заманили ее однажды на острова, подпоили и изнасиловали. Это известие меня так поразило, что я несколько дней не мог опомниться.

Я перестал ходить в „Капернаум", прекратил хождение и по биллиардным, которыми одно время сильно увлекался, достигнув больших успехов в игре в пирамидку. Я линял и менял шкуру. „Рубикон" был перейден и я расстался с милейшим Романом Романовичем Голике, чтобы более к нему не возвращаться. Началась другая полоса, столь тесно связанная с именами Маркса, Грюнберга, Лугового (издателя, управляющего конторой и редактора „Нивы"), что в моих воспоминаниях им должно быть уделено видное место. Всех их давно уже нет в живых, но память о них до сих пор жива в моем сердце. Самые сердечные строки я считаю своим долгом отвести здесь *Юлию Осиповичу Грюнбергу.*

Уже в первое мое посещение редакции, на Невском, я был несказанно тронут его исключительно внимательным и дружелюбным отношением к моему рисунку. В дальнейшем его расположение росло изо дня в день и вскоре превратилось в дружбу, оборванную только его ранней смертью. Он умер в 1899 году после неудачной операции апендицита.

Среднего роста, худощавый, с небольшой круглой бородкой, он сидел за своим огромным письменным столом, заваленным бумагами, умея в одно и то же время делать резолюции на бумагах утренней почты, давать распоряжения финансового, типографского и хозяйственного порядка и тут же любезно разговаривать с сотрудниками и другими посетителями. К нему лезли со всякой чепухой, но он каждого деликатно направлял, куда следует, сохраняя спокойствие и хорошее настроение. Ничто не могло его вывести из себя.

В то время управление таким огромным предприятием было делом неизмеримо более сложным, чем теперь: не было пишущих машинок и приходилось либо самому писать, либо, в лучшем случае, диктовать переписчику; не было телефонов и все случаи, решающиеся сейчас в две минуты телефонными переговорами, требовали личных встреч и бесконечных деловых приемов. Юлий Осипович писал обычно сам, и это писание заставляло его засиживаться в редакции нередко до ночи.

Лично я ему обязан столь многим, что его образ запечатлелся в моем сердце в ореоле яркого света, не угасшего и до сегодняшнего дня. Благодаря большому опыту и природной чуткости, он сразу понял, что университет, юмористика и даже „Нива" — для меня только эпизоды, а мое основное, главное, цель моей жизни — искусство. Поэтому он, как и я сам, смотрел на „Ниву" только как на средство моего заработка и делал все от него зависевшее, чтобы расположить ко мне издателя Маркса.

Моя пустяковая статейка о столетней годовщине взятия Измаила всем так понравилась, что мне стали давать писать тексты к картинкам. Писались они до того времени

механически, скучно, писались сотрудниками, не имевшими элементарных сведений по старой и новой живописи и, главное, нисколько ею не интересовавшимися, а стряпавшими 20—50 строчек, комбинируя их по словарю. У меня сведений было хоть отбавляй. В первый же раз, когда понадобилось срочно дать несколько текстов к рисункам и я должен был тут же в редакции присесть за стол и их писать, я сделал это в полчаса, не заглядывая в справочники. Это произвело большой эффект, и я специализировался на таком писании, отказываясь только от картинок Грюцнера, Дефреггера и тому подобных художников, тексты к которым можно было переводить из немецких журналов. Нужно было писать вообще о том художественном материале, который составлял главное содержание „Нивы",—о любимцах мещанских гостиных, поставщиках олеографий. Как я ни старался хоть несколько переключить „Ниву" на более приличные художественные рельсы, мои тайные мечты и хитроумные планы разбивались о личный вкус Маркса, считавшего идеалом немецкий „уютный", „семейный" журнал „Gartenlaube". И все же, упорно и медленно, тихой сапой, мне понемногу удалось внести — правда в самой скромной дозе — освежающую струю в подбор картинок из иностранных журналов и с русских выставок. На страницах чопорной „Нивы" постепенно стали появляться художники, которые за несколько лет перед тем и мечтать не могли о такой „чести". Тексты тоже значительно изменились, и к середине 90-х годов В. В. Стасов, встретившись с Марксом на передвижной выставке, крикнул своим зычным голосом на весь зал: „Вам тут нечего делать, Адольф Федорович, ведь тут декадентских картин не бывает, а в „Ниве" давно уже свили гнездо декаденты".

Спустя некоторое время после моего первого знакомства с Юлием Осиповичем подошла масленица и он позвал меня к себе на блины. Узнав поближе его семью, я так с нею сблизился, что вскоре стал здесь своим человеком и чувствовал себя у Грюнбергов, как в своем домашнем кругу. В их квартире висело несколько вещей Серова, в том числе портрет хозяйки дома, Марии Григорьевны Грюнберг. В. А. Серов жил одно время в этой семье, как родной. Незадолго до моего появления в Петербурге он написал в этой именно квартире, в доме Жербина, на Михайловской площади, известный портрет своего отца, А. Н. Серова, находившийся еще там, когда я пришел на блины. Он поразил меня своей жизненностью, полной безыскуственностью и мастерством, с каким была написана вся обстановка комнаты — конторка, на которой композитор что-то писал, облокотившись, предметы на ней, висящие сбоку афишки и другие детали. Этот замечательный портрет казался мне подлинным шедевром, превосходившим репинские. Мне страстно хотелось знать все подробности, как Серов писал своего отца, давно уже умершего. Все наперебой рассказывали мне, как он в грюнберговской зале устроил уголок, точно воспроизводивший обстановку серовского кабинета, как написал, сначала в мастерской Репина, этюд для головы отца с актера Васильева, очень походившего на Серова-отца, а потом писал фигуру с Юлия Осиповича. Все эти подробности меня глубоко интересовали и волновали.

Одновременно с портретом отца Серов написал и портрет Марии Григорьевны. Незадолго до смерти Юлия Осиповича он написал пастелью и его портрет, пройденный им уже в 1899 г., по памяти. Портрет чрезвычайно похож и передает обаятельный облик этого замечательного человека, роль которого в истории русского просвещения известна только небольшому кругу лиц, близко стоявших к „Ниве". Кроме сменяв-



Голова натурщицы. 1897 г.

шихся редакторов журнала — кн. М. Н. Волконского, Р. И. Сементковского, А. А. Лугового — об этом знали только мы с Ильей Моисеевичем Эйзеном, моим товарищем и другом с первых университетских дней, поступившим после окончания университета в редакцию „Нивы" секретарем и остававшимся там до самой кончины журнала, уже в годы революции.

Грюнбергу первому пришла мысль давать в приложениях к „Ниве" собрания сочинений русских классиков. Он лично вел переговоры с наследниками Достоевского о приобретении его сочинений и с рядом других правопреемников знаменитых писателей, последствием чего явилось такое массовое распространение русской литературы в широких читательских массах, о каком до тех пор никто из издателей и мечтать не мог. Ему же принадлежала инициатива печатания в „Ниве" „Воскресения" Толстого, для чего он ездил в Ясную Поляну. Только его необычайная скромность помешала в свое время стать этим фактам общеизвестными.

Основатель „Нивы" и ее издатель, Адольф Федорович Маркс был яркой фигурой

на фоне петербургских журналистов в дни моего сотрудничества и позже. Уже его представительная внешность — высокий рост, большая окладистая борода русого цвета, с сильной проседью — издали бросалась в глаза в театре, на выставках, на всевозможных торжествах, юбилеях и в тому подобных случаях. Выходец из Померании, он в 60-х годах приехал в Петербург по вызову издателя и книгопродавца Битепажа для организации немецкого отдела его книжной торговли. После приезда из Вестфалии другого „книжного немца", Германа Дмитриевича Гоппе, начавшего выпускать „Всеобщий календарь", „Модный свет", а позднее „Всемирную иллюстрацию", он перешел, вместе с Корнфельдом к нему, но потом оба вышли и основали: один — „Стрекозу", другой — „Ниву".

„Нива" основана в 1870 году. Осторожный и умный Маркс создал свое гигантское издательское дело не столько сам, собственными усилиями, сколько умелым подбором людей. Особенно, как мы видели, ему повезло с выбором Грюнберга, давшего делу тот его размах, который обозначился уже в 80-х годах, но достиг своего апогея к началу века. Адольф Федорович умел неотступно вести твердо намеченную линию, не сбиваясь на мелочи. Он не был жаден и скуп, как большинство людей, превратившихся из бедняков в миллионеры, он шел на широкие перспективы и не жалел затрат, если его удавалось убедить в своевременности и беспроигрышности той или другой затеи. Но вкус его не поднимался выше уровня мещанских немецких иллюстрированных журналов, и то обстоятельство, что он от пошлостей Грюцнера и Зихеля — правда долгим путем — дошел до Константина Маковского, а от последнего до Репина и даже Серова, свидетельствует о возможности эволюционирования даже для таких идеологически и формально замороженных натур, как Маркс.

Среди иллюстраторов, работавших в „Ниве", был некий Штейн, ныне никому неизвестный и забытый даже теми, кто еще помнит „Ниву" старого времени. Его жесткие, безвкусные иллюстрации к русским классикам, помещавшиеся почти в каждом номере журнала, даже тогда бросались в глаза людям, хоть несколько разбиравшимся в искусстве, как образцы скучного иллюстративного жанра, в котором не было ни проблеска дарования. На ряду с ним Каразин казался гением.

Грюнберг, которому очень не по душе были иллюстрации Штейна, предложил мне сделать несколько рисунков к „Шинели" Гоголя, которая должна была выйти в серии дешевых иллюстрированных книжек рассказов Гоголя. Первые книжки уже были выпущены с иллюстрациями Штейна, и Юлий Осипович с ужасом мне их показывал. Он прибавил, чтобы я держал все в секрете, так как Маркс об этом пока ничего не знает.

Я принялся за работу. В противоположность Штейну, я подошел к истории злополучного Акакия Акакиевича со стороны чисто живописной, строя иллюстрации на сочном пятне, противопоставлении света и тени, эффектах освещения. В композиционном отношении я также шел методом „от противного", беря вместо больших развернутых групповых сцен фрагменты, куски из жизни. Словом, смысл моего тогдашнего отношения к иллюстрации можно определить, как смену академической иллюстрации рисунком импрессионистического характера. Должен прибавить, что в то время — в 1890 г. — ни я, ни кто-либо другой из круга моих сверстников и знакомых не имел представления об импрессионизме и не слыхал даже этого слова. Я так увлекся, что иллюстрировал всю книжку. У меня не было натурщиков, и я все должен был делать

„от себя“, не имея ни необходимых костюмов, ни даже нужных для справок старинных журналов.

Когда я принес их в редакцию, они произвели фурор, и под влиянием всеобщего одобрения Маркс также сдался, дав мне тотчас же иллюстрировать ряд дальнейших книжек Гоголя: „Заколдованное место“, „Ночь перед рождеством“, „Сорочинскую ярмарку“, „Майскую ночь“ и др. „Сорочинскую ярмарку“ и „Вечер накануне Ивана Купала“ я еще успел нарисовать в Петербурге, также от себя, но после них я твердо решил не ограничиваться таким дилетантским рисованием, а поехать куда-нибудь под Полтаву и там понаблюдать людей и быт и порисовать с натуры. Но прежде надо было кончить университет, ибо я был уже на последнем, четвертом курсе. Так как в университете я больше слушал филологов, чем юристов, то пришлось как следует приналечь на курсы, чтобы выдержать государственные экзамены. На подготовку ушли первые три месяца 1893 года, а в апреле происходили самые экзамены. Экзамены я держал еще в качестве *Храброва,* а после благополучного их завершения, на основании отыскавшейся метрики, я в аттестате об окончании университета именуюсь уже Грабарем-Храбровым. Иллюстрации к Гоголю имеют еще подпись — Игорь Храбров. Впоследствии эта фамилия постепенно вышла из употребления.

Я стал свободен и мог поступить в Академию художеств, но меня решительно отговорил от этого Щербиновский, переехавший в 1892 году в Петербург и поступивший тогда же в Академию. Он был прав, убеждая меня повременить: через год, в 1894 году Академия должна была начать новую жизнь после коренной реформы, проводившейся в ней как раз в год моего окончания университета. Поступать с осени 1893 года действительно не имело смысла, если со следующей осени все равно все пойдет на смарку.

Я так и сделал. Но лето 1893 года ушло у меня на поездку в Измаил и на дополнительные рисунки к „Шинели“. Маркс решил выпустить эту повесть богаче, почему предложил мне удвоить число иллюстраций. Эти вторые рисунки вышли лучше первых и имели успех даже в среде художников, советовавших представить их на вступительный экзамен в Академию художеств в качестве домашних работ, как требовалось по новому уставу.

Я побывал в Киеве, Полтаве и Одессе, наблюдая жизнь и делая путевые заметки, но эти беглые наблюдения мало мне дали для бытовой стороны гоголевских рассказов. Мне было ясно, что необходимо окунуться в самую гущу украинской деревенской жизни, внимательно к ней присмотреться и подольше наблюдать. Это удалось мне только следующим летом, благодаря счастливо представившемуся случаю.

Я жил тогда на Владимирской улице, в том же доме Фредерикса, но уже не с Графского переулка, а с главной улицы, снимая большую светлую комнату в семье известного петербургского шапочника Чуркина. Там я познакомился с молодой помещицей Подольской губернии, Е. Н. Млоховской, приехавшей в Петербург лечиться. Мы с нею быстро сдружились, и она пригласила меня к себе в имение Малую Русаву, близ Томашполя. Я готов был ехать даже зимой, имея в виду иллюстрации к „Ночи под рождество“, но неожиданное событие заставило эту поездку отложить: в декабре стал сильно хворать Ф. М. Дмитриев, жизнь которого была в опасности. Его лечили все знаменитости Военно-медицинской академии, домашним же врачом давно уже состоял

И. С. Добрянский. Что было у Федора Михайловича, никто толком не мог сказать — все говорили по-разному, но он заметно хирел и слабел.

Пришло рождество, на которое он всегда уезжал в Москву, к своим. На этот раз он ехать уже не мог. В сенат он еще иногда ездил, но обедал уже дома, а не в Английском клубе.

24 января 1894 года я пришел к нему, как обычно, к восьми часам. Он уже несколько дней не выезжал. В этот вечер, как и во все предыдущие, мы „дел“ не читали, ограничиваясь только просмотром газет и очередными рассказами. Прочли что-то Чехова. Федор Михайлович присел к камину и, опустив голову, начал читать стихи. Сначала из Пушкина свое любимое стихотворение, которое он считал непревзойденным по силе настроения, глубине ощущения, образности и мастерству — „Мне не спится; нет огня“. Потом было еще что-то и еще, чего не вспомню. В заключение он прочел два стихотворения, навсегда запечатлевшиеся в моей памяти:

Сфинкс, не разгаданный до гроба, —
О нем и ныне спорят вновь —
В его любви сверкала злоба,
А в злобе слышалась любовь.
Дитя осьмнадцатого века
Он чувств его наследник был,
И презирал он человека,
А человечество любил.

— Это Александр I, — сказал он, после минутного молчания. — А вот „матушка Екатерина“:

Насильно Зубову мила,
Старушка некогда жила,
Приятно, по наслышке, блудно,
Писала прозой, флоты жгла,
Вольтеру лучший друг была,
И умерла, садясь на судно.
Россия, бедная держава,
С тех пор в тебе и мрак и мгла:
С Екатериной умерла
Екатерининская слава.

Оба стихотворения были кн. Вяземского.

Мы молча просидели еще с полчаса, после чего он встал. Я тоже поднялся. Федор Михайлович обхватил меня правой рукой за талию и повел в соседний зал. Я удивился: этого никогда не бывало. Мы несколько раз прошлись таким образом по мягкому ковру из конца в конец, пока он не остановился у большого дивана, стоявшего в зале и тоже обитого персидским ковром. Он сел и пригласил сесть меня. По обыкновению, из сидячего положения он принял полулежачее, облокотившись на подушки. Так мы пробыли некоторое время в молчании. Через комнату прошел зачем-то Иван, скрывшийся в переднюю. Взглянув на Федора Михайловича, я заметил, что он совсем лег на подушки и уронил на ковер папиросу. Наклонившись, чтобы ее поднять, я увидел его странно раскрытый рот. Еще через мгновение он закинул назад голову и стал хрипеть. Я понял, что дело плохо и побежал за Иваном, прося немедленно послать Алешу к Добрянскому.

Не знаю почему — не мог этого тогда понять, не понимаю и сейчас, — я схватил со стола лежавший на нем лист писчей бумаги, вынул бывший всегда со мной карандаш и начал рисовать запрокинутую голову умирающего. Я скорее почувствовал, чем осознал начало конца. Я успел окончить рисунок и положил его снова на стол, когда Федор Михайлович испустил последний, глубокий, скрипящий вздох. Приехавшему Добрянскому было уже нечего делать. Рисунок сохранился у меня.

Я дал тотчас же телеграмму в Москву, и через день приехала вся семья Дмитриевых. Начинались хлопоты с похоронами, потом похороны, а там новые заботы по ликвидации квартиры и перевозке библиотеки и всего имущества в Москву. Я освободился только к лету, когда и поехал в имение Млоховских.

В Русаве я нашел все, что мне было нужно для работы: бесконечное радушие хозяйки, уютную, спокойную обстановку, типичную украинскую деревню, с ее своеобразным бытом, прекрасно сохранившимся в глуши, с неисчерпаемой галлереей типов и запасом старинных предметов обихода. Ни в Киевской, ни в Полтавской губернии таких пережитков прошлого я не наблюдал. Новая обстановка и новый быт увлекли меня, и я с наслаждением рисовал с натуры. Здесь мною были сделаны „Заколдованное место“, „Ночь перед рождеством“, „Майская ночь“, „Тарас Бульба“. В последнем, впрочем, лишь восемь моих рисунков.

С увлечением я рисовал, однако, не все, и только вначале. Рисование занимало у меня так много времени, что не оставалось ни минуты свободной для занятий живописью, а живопись всегда была моей главной страстью, без живописи я чувствовал себя, как рыба на песке. Я невольно начал относиться к иллюстрированию менее внимательно и добросовестно — только бы сбыть с рук и освободиться. Отсюда все недостатки этих рисунков, ясные для меня уже тогда, но особенно очевидные сейчас. Я тогда уже знал, что я по натуре не иллюстратор и не график, а прежде всего живописец.

Я решительно тосковал по живописи. Удачное начало, положенное в 1889 году видом из окна Графского переулка, оставалось в течение двух лет без естественного продолжения. Только в 1891 году, поселившись в той же комнате, я вплотную засел за живопись и добился заметных результатов. Всю зиму 1891—1892 г. писал с натуры, что придется: тот же вид из окна, угол комнаты, брошенное на стул зимнее пальто с барашковым воротником, диван с подушками и цилиндром на них, со столом, на котором стоит зажженная лампа с зеленым абажуром и лежат книги, еще раз тот же стол, только накрытый другой скатертью, с другой лампой и другим абажуром.

Все эти этюды сохранились у меня. Некоторые из них доставили мне тогда немалое удовлетворение, ибо явно продолжали линию первых удачных измаильских этюдов и петербургского этюда 1889 года. Я чувствовал, что „плаваю“ все свободнее и увереннее.

Я писал не только пейзажи и натюрморты, но также и фигуры, портреты, натурщиц и жанровые сценки. Ко мне приходили художники из Академии, публика из „Капернаума“ и разные случайные знакомые. Я много писал, раздаривая тут же свои этюды, почему их у меня сохранилось немного. Уцелел этюд с дилетанта-художника Свентаржицкого, сидящего в профиль на венском стуле, в шубе и в цилиндре. Сохранилась жанровая сценка „В конке“ — картинка, в которой я пытался дать типаж коноч-

ной публики того времени: студента-бедняка, студента-белоподкладочника, в бобровой шинели, швейки и заглядывающего ей в лицо старика.

Все вещи, написанные мною с натуры, неизмеримо лучше этих картинок. Они даже сейчас не кажутся очень устаревшими и, пожалуй, имеют черты, перешедшие в мою позднейшую живопись.

Огромное впечатление произвела на меня выставка Репина, открывшаяся в Академии художеств в ноябре 1891 года совместно с выставкой И. И. Шишкина. Шишкин меня тогда уже не трогал. Отдавая должное его мастерству, огромному опыту и знанию природы, я был холоден к его живописному языку и предпочитал ему Левитана, Коровина, Серова. Но Репин меня захватил, при том не „Запорожцами", впервые тогда выставленными, и даже не превосходной картиной „Явленная икона", также никогда до того не выставлявшейся, а теми прекрасными этюдами к разным картинам, которые он собрал на эту выставку. Мне хотелось купить хоть какой-нибудь крошечный этюдик из числа выставленных. Я приценивался у барышни, заведывавшей выставкой, и остановился на этюде головы лысого старика, с седой бородой, вошедшей в толпу „Явленной иконы". Написал Репину письмо и получил ответ, сохранившийся у меня до сих пор: он уступал мне этюд за пятьдесят рублей. Я его купил, и этюд находился у меня до 1913 года, когда я подарил его И. И. Трояновскому. Где он сейчас — мне неизвестно. Это был небольшой квадратный холст сантиметров пятнадцати, в середине которого написана была ярко освещенная солнцем голова, наклоненная вниз, очень цветистая и живая. Я был на седьмом небе, когда, получив с выставки, мог ее повесить у себя в комнате.

Летом 1890 года я, по дороге в Измаил, заезжал в Одессу для того, чтобы пописать этюды на берегу моря. Их у меня сохранилось несколько, но все они значительно слабее вещей следующих двух годов. Самым удачным из последних был портрет старухи няни, держащей на руках черноглазого ребенка в пеленках. Его я писал долго, в квартире Ключаревых в Москве, в 1892 году. Меня поразило красивое сочетание синей кофты старухи, лимонно-желтой фуфайки ребенка, его красных пеленок и зеленого абажура лампы на столе. Я с наслаждением, часами просиживал за писанием и сделал вещь, сохранившую и по сейчас кое-какие неплохие куски. Портрет этот был значительным этапом по пути моих живописных исканий.

Долгое иллюстрирование, занявшее все лето 1894 года, временно отклонило меня от этой живописной линии, но я с тем большим нетерпением дожидался осени, чтобы ехать в Петербург держать экзамен в Академию.

V

В АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

1894—1896

Обновленная Академия. Приемный экзамен. „Золотой якорь". П. П. Чистяков. А. Г. Явленский. М. В. Веревкина. В головном классе. В фигурном классе. И. И. Творожников. К. В. Лебедев. В. Е. Савинский. Н. А. Бруни. Вечерние классы. Г. Р. Залеман. Состав учеников. Мурашко, Рерих, Богаевский, Деллавос, Мартынова, Остроумова, Кардовский, Щербиновский, Сомов, Малявин. „Рафаэль" А. С. Аренского. Переезд из Измаила в Юрьев. Академические мастерские. Репинская мастерская. „Нива". Заграничная поездка.

В сентябре 1894 года я съездил на короткое время к своим, в Измаил, откуда в последних числах месяца поехал в Петербург поступать в реформированную заново Академию художеств. Приемные экзамены были назначены на октябрь. Не скрою, что я ехал не без тайного трепета. Ходили слухи, что экзамены предстоят суровые, и у меня не было уверенности, что мне удастся поступить. Я слишком мало рисовал и писал с обнаженной натуры, возлагая все надежды на „домашние работы", которые — я в этом отдавал себе ясный отчет — не были плохими и не уступали тем, какие мне уже удалось видеть у лиц, собиравшихся поступать вместе со мной.

Как была произведена реформа Академии, кто участвовал в разработке нового устава и что он представлял собой в обновленном виде, этого никто из нас не знал. Говорили только, что главными действующими лицами были Репин и Куинджи. Подробности обо всем этом я узнал только значительно позднее, пополнив их особенно во время моих архивных работ над монографией Репина.

Устраивая в ноябре 1891 года свою персональную — вместе с И. И. Шишкиным — выставку в залах Академии художеств, Репин очень сблизился с тогдашним конференц-секретарем гр. И. И. Толстым. Сближению этому способствовал их общий друг, византинист, академик Н. П. Кондаков. Толстой носился в то время с планом реформы Академии, которого не разделял ее вице-президент гр. А. А. Бобринский, почему весь проект реформы был разработан им в полуконспиративной обстановке, совместно с Кондаковым, Репиным и Куинджи.

Реформа заключалась в коренной переработке устава Академии и полном обновлении состава профессоров. Главный удар был направлен на систему академических програм, против которых в 1863 году вспыхнул известный бунт тринадцати конку-

рентов. Первоначально предполагали вовсе отказаться от программ на заграничные поездки, но в конце концов их удержали, предоставив лишь свободу выбора тем. Академия превращалась в высшее художественное установление, ведающее всей государственной политикой в области изобразительного искусства. Ее роль в искусстве должна была быть аналогичной роли Академии наук в научной области.

При этой Академии учреждалось Высшее художественное училище. Звание академика сохранялось, звание профессора упразднялось в своем прежнем значении титула за заслуги и сохранялось только для преподавателей училища. Был составлен список новых академиков, в который вошли все видные передвижники, не имевшие еще этого звания. Старые профессора подлежали увольнению „с пенсией и мундиром", кроме П. П. Чистякова, и предполагалось пригласить новых лиц, также из числа передвижников. Были намечены: Репин, Суриков, В. Васнецов, Поленов, Прянишников, Владимир Маковский, Куинджи, Шишкин, Киселев, лошадник и баталист Ковалевский; кроме того скульпторы Беклемишев и Залеман, гравер Матэ.

Суриков, Васнецов, Поленов и Прянишников категорически отказались переехать из Москвы в Петербург, почему их кандидатуры отпали, все же остальные были назначены профессорами и получили в Академии казенные квартиры и личные мастерские.

Преподавание делилось на низшее и высшее. Первое сводилось к двум академическим классам — головному и натурному, второе — к специальным мастерским, успешное окончание которых завершалось писанием программной картины на собственную тему и, в случае удачи, поездкой за границу на три года. Гипсовые классы — головной и фигурный — были уничтожены; рисовали и писали только с живых натурщиков. Весь день писали, вечером рисовали.

Система медалей была упразднена; ставились только категории за рисунки и этюды; получившие лучшие из них переводились из головного в натурный, из натурного в мастерские профессоров-руководителей. Никакими сроками эти переводы связаны не были, и можно было окончить Академию в шесть-семь лет и в два года.

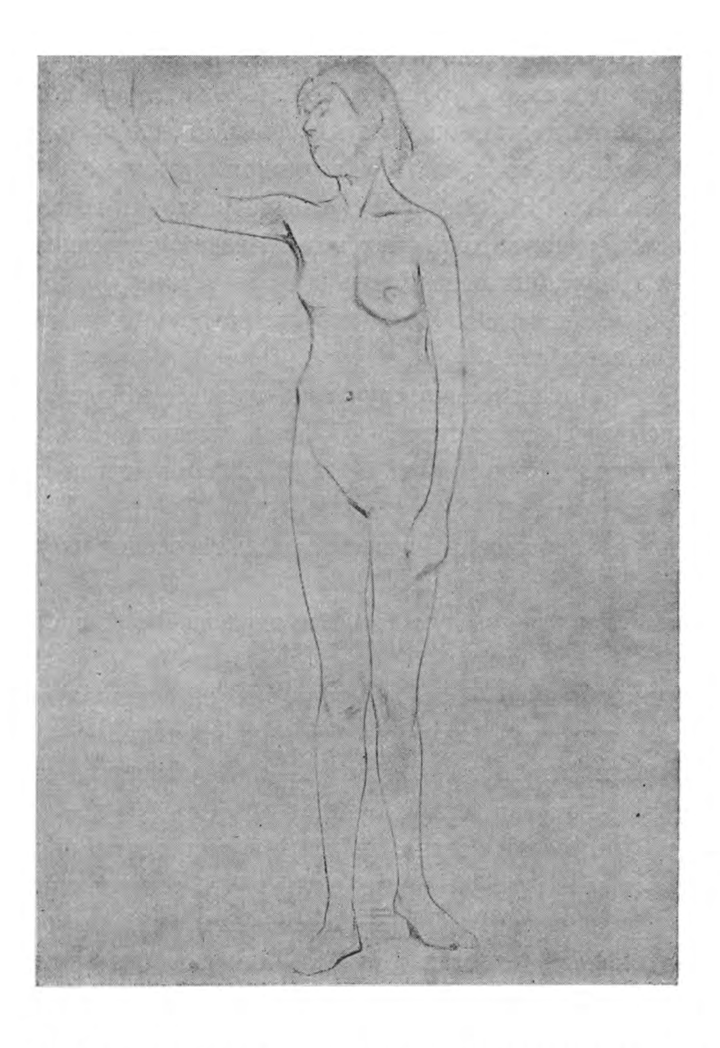
Кроме работ с натуры, подавались и эскизы на собственные темы, за которые также ставились категории. Удачные эскизы имели немаловажное значение при переводах.

Наряду с этими занятиями по практике рисунка и живописи, в программу были включены и курсы по истории искусства, по перспективе, анатомии и т. п.

Я подал прошение с соответствующими документами и представил в качестве своих домашних работ лучшие из моих иллюстраций к Гоголю, лучшие из масляных этюдов — Измаильскую беседку с фонарем, снежные крыши на Владимирской, портрет человека в цилиндре и пальто, горящую лампу с зеленым абажуром, старуху-няню с ребенком.

На экзамене поставили натурщика, которого надо было написать, кто чем хотел: маслом, темперой, акварелью или пастелью. Я писал маслом.

Не помню сейчас точного числа экзаменовавшихся, но помнится их было свыше двухсот. Ходили зловещие слухи, что примут только двадцать или тридцать. Я поселился на Васильевском острове, поближе к Академии, на углу набережной и шестой линии, в большой комнате, вместе с Щербиновским. Он был вхож к Матэ, и через него я узнал, что в числе немногих счастливчиков, принятых в Академию, нахожусь и я. Это событие мы отпраздновали в „Золотом якоре", соседнем трактире, бывшем с давних пор „Капернаумом" художников, где до утра засиживались и академисты и ста-



Натурщица-подросток. 1897 г.

рые художники. Особенно притягательной силой пользовалась биллиардная „Золотого якоря“, в которой часто можно было видеть вечно острящего *Павла Петровича Чистякова,* до страсти любившего играть на биллиарде. В этот вечер он также был здесь.

Павла Петровича я уже хорошо знал раньше. Меня познакомил с ним в той же биллиардной Щербиновский еще в 1892 году. Щербиновский плохо играл, а я был приличным игроком. Узнав об этом, Чистяков предложил сыграть партию. Я выиграл одну, другую и третью. Он этого не любил. Бросил кий и сказал с лукавой усмешкой:

— Играете ничего, а рисовать, поди, не умеете.

Чистяков был ярославец и говорил сильно на о. После этого мы много раз еще играли и каждый раз он кончал той же фразой:

— Играть играете, а рисовать-то умеете ли?

Я с 1892 года стал ходить в его академическую мастерскую, и он милостиво разрешил мне рисовать с другими. Тут я впервые познакомился с его „системой“. Система состояла главным образом в „сбивании спеси“. Приходит человек, окончивший Московское училище, и Павел Петрович в один миг доказывает ему, что он ровно ничего не умеет и должен учиться сначала. В этой негативной стороне и заключался

смысл „системы“. Это было очень нужно и полезно, но, конечно, далеко недостаточно, хотя и наиболее очевидно и убедительно. Положительная ее сторона была более спорна, ибо была не всегда достаточно вразумительна. Точно сформулировать он и сам ее не мог, как не могли этого сделать и его многочисленные ученики, даже самые убежденные „чистяковцы“. Во всей системе было нечто от вещаний Пифии или изречений московского „студента холодных вод“ Ивана Яковлевича Корейши, прославившегося в 1840-х годах: была значительная доля истины, было много наблюдений даровитого и умного человека, еще больше было остроумия, но не мало и лукавства, даже прямого издевательства.

В его мастерской было несколько случаев душевных заболеваний, которые он не без гордости приписывал своей системе. Однажды ученица Чеховская уже с неделю не ходила в мастерскую. Пришла мать ее и со слезами на глазах сообщила Чистякову, что дочь сошла с ума.

— Неужто сошла?—спросил тот и в его глазах загорелся плохо замаскированный внешним сочувствием огонек радости.

— Ну, я так и думал, так и думал: не выдержала моей системы. Не одна она у меня сошла.

Когда ему полушутя-полусерьезно говорили, что он слишком жесток с учениками, он оправдывался тем, что иначе людей ничему не научишь.

— Ученики, что котята: бросишь в воду,—кто потонет, а кто и выплывет. Так зато кто уж выплывет, вот как живуч будет.

Он непрестанно балагурил и острил. К нему в мастерскую поступила приехавшая из Москвы сестра философа Н. Я. Грота, только что выпустившего первые книжки журнала „Вопросы философии“. Она с увлечением рассказывала о вечерах в редакции, об умных докладах, беседах, спорах. Говорила она громко и мешала работать. Павел Петрович долго молчал, но наконец не выдержал и сказал с обычной лукавой улыбкой:

— Что же, столько ума набрались, что теперь вам, поди, до пасхи и думать наплевать?

Конечно, взрыв хохота, москвичка густо краснеет, а Павел Петрович злорадствует: не худо сострил.

Ученики Академии любили ходить за ним по выставке, спрашивая его мнение о разных картинах. Подошли к картине Карелина „Алеша Попович“, из рук вон плохой по рисунку, композиции и живописи.

— Что скажете, Павел Петрович?

— Да это кто?

— Алеша Попович.

— Похож.

Павел Петрович повел носом, поднял усы к ноздрям и двинулся дальше. Нельзя было выказать большего презрения к картине и ее горе-автору.

В обновленной Академии Чистякову, однако, не нашлось места по его основной, педагогической линии. Как это случилось, никто не мог понять, ибо главный советчик Толстого, Репин очень стоял за Павла Петровича и высоко ставил его именно как педагога. Но весь смысл реформы сводился к низвержению академизма и на-

саждению реализма, который в глазах реформаторов отождествлялся с передвижничеством. „Пусть Чистяков гениальный педагог, — рассуждали Куинджи, Шишкин, Владимир Маковский, — но он самый чистокровный поборник академизма, самый, что ни на есть, „брюлловец". И Репин, человек мягкий и эластичный, должен был уступить. Чистякову дали заведывание мозаической мастерской, делом истинно „академическим".

Но скорее Академию можно было отставить от Чистякова, чем Чистякова от Академии. Не имея своей аудитории в стенах Академии, он создал ее у себя на квартире, во флигеле по 3-й линии, занятом мозаической мастерской. Тут по субботам собирались избранные из учеников, его верные прозелиты, и здесь он царствовал безраздельно, балагуря, язвя передвижников и без конца рассказывая о своих римских временах, о встречах с Фортуни, Мадраццо, о Брюллове и Бруни, о „следочках Рафаэля", о „глазочке Вандика".

Среди вновь поступивших учеников Академии возникла счастливая мысль использовать каким-нибудь способом эту огромную педагогическую потенцию, столь нелепо бездействовавшую и тосковавшую по настоящему делу. Хотелось не только приятных вечеров и теоретических бесед, но и практических указаний, советов и просто уроков, в обстановке мастерской, перед натурщиками. Один из наших товарищей, *Александр Федорович Гауш* предложил для этой цели прекрасную мастерскую, только что им выстроенную в доме его матери, на Английской набережной. Группа молодежи стала здесь работать и сюда приходил раз в неделю Чистяков, у которого таким образом появилась вновь своя мастерская, где он мог развивать „систему". У всех работавших в этой мастерской сохранились наилучшие воспоминания об обстановке мастерской, о радушии и деликатности хозяина, о чудаческих штуках Чистякова.

Одному из рисовавших здесь Павел Петрович упорно не хотел давать указаний, избегая заглядывать в его рисунок. Тот решился наконец спросить, почему он ему не скажет чего-нибудь, и получил такой ответ:

— Да чего говорить-то? У вас есть дома прислуга?

— Есть.

— Ну, больше ничего и не надо. Возьмите натурщика, посадите прислугу сзади себя и только велите через каждые пять минут повторять: „Барин, поглядите на натуру". Только и всего. Мигом она вас научит. А то ведь вы все от себя рисуете, на натуру-то не смотрите".

Итак, я в головном классе Академии. В первый же день, когда мы явились для занятий, мы увидали уже в отведенном нам классе сидящего на возвышении натурщика—лысого старика с пестрой рыжевато-бурой бородой. Все бросились занимать выгодные места, мне же досталось дальнее место, и к тому же в профиль. Этюд мы писали что-то около месяца. Сразу в классе определились две группы учеников: одни больше рисовали и интересовались формой, другие более тяготели к живописи. К последним принадлежал и я, а так как рыбак рыбака видит издалека, то мы сразу сошлись, сблизились, а вскоре и сдружились с *Алексеем Георгиевичем Явленским.* Мы с ним составили крайнюю левую в классе, были монтаньярами от живописи. Но мы зато хуже рисовали, да и мало интересовались рисованием, ибо бредили только живописью.

Вскоре Явленский познакомил меня со своим большим другом—*Марианной Владимировной Веревкиной*, тоже художницей, ученицей Репина. Она была дочерью коменданта Петропавловской крепости, и у нее в крепости собирались художники, среди которых бывал и Репин. Блестяще владея иностранными языками и не стесняясь в средствах, она выписывала все новейшие издания по искусству и просвещала нас, мало по этой части искушенных, читая нам вслух выдержки из последних новинок по литературе об искусстве. Здесь я впервые услыхал имена Эдуарда Манэ, Клода Монэ, Ренуара, Дега, Уистлера; Веревкина и Явленский были тогда особенно увлечены последним, картины которого знали по репродукциям. Они действительно показались мне необыкновенными.

Эти беседы, чтение и множество репродукций сыграли в моей жизни академической эпохи роль, напоминавшую роль Манежного переулка в жизни университетской; там был второй университет, здесь, среди этой груды роскошных увражей, была вторая академия. К той, васильеостровской, я как-то охладел, ибо ожидал от нее большего. Я даже редко захаживал в мастерскую Гауша, так как Чистяков заслонился гигантской фигурой Манэ, до сих пор для меня сохранившей свой масштаб и являющейся непревзойденной на протяжении целого столетия.

Своего классного старичка я как-то все же написал. На первых порах в классе не было определенного руководителя. Часто приходил Репин, все больше похваливавший, не давая никаких конкретных указаний и не помогая выбраться из явного тупика. Приходили и другие руководители мастерских—*Вл. Маковский, Куинджи,* которого я в первый раз в жизни увидел, но они еще меньше говорили, а все только приглядывались.

После первого же этюда меня, в числе еще нескольких человек, перевели в натурный класс. Выходило, что я написал хороший этюд. Он у меня сохранился. Боже, какое это беспомощное барахтанье в самой дешевой, хотя с виду „французистой", самой поверхностной живописи. Поверхностной потому, что ее „эмалевая" фактура была достигнута при помощи медиума Робертсона, только что появившегося у Аванцо и культивировавшегося в Москве Коровиным и Серовым, у которых его заимствовал переимчивый Щербиновский. Ни рисунка, ни формы, ничего кроме приятных красочек. Но старик вышел похожим. Как меня могли за эту чепуху перевести в натурный класс? Видно еще менее ладно было дело у остальных, у большинства, если их не перевели.

Натурный класс помещался в огромной зале с верхним светом и имел в плане удлиненную форму, примерно в два квадрата. В нем, на двух противоположных концах, ставились два натурщика. Здесь я проработал почти около года, когда был переведен в мастерскую. От меня зависел выбор мастерской и я, конечно, выбрал репинскую.

В натурном классе у нас было четыре постоянных руководителя, не имевших звания профессора, а считавшихся только преподавателями. То были *Иван Иванович Творожников, Клавдий Васильевич Лебедев, Василий Евменьевич Савинский и Николай Александрович Бруни.* Все они были непохожи друг на друга ни внешностью, ни характером, ни по художественным и педагогическим установкам. Мы ценили и прислушивались только к Савинскому и отчасти Бруни, зная, что они были учениками Чистякова и что у них одних только можно было чему-нибудь научиться. Остальных



Автопортрет. 1897 г.

считали ни во что; они это чувствовали, и Лебедев даже заметно конфузился от этого сознания.

Творожников никогда не говорил о рисунке и форме; когда он проходил по классу, слышалось какое-то щебетанье от свистящих слов, которые он произносил. А произносил он только два слова: „серебристее“ и „золотистее“... Наклонится над ухом и начнет:

— Тут в натуре посеребристее, а здесь позолотистее; у вас тут золотистее, а надо серебристее... и т. д.

Он был высокого роста с густой шапкой волос и темно-русой курчавой бородой.

Лебедев, получивший некогда известность небольшой картиной „Боярская свадьба“, купленной Третьяковым, был художником среднего дарования, не поднимавшимся над уровнем второстепенных передвижников. Он боялся учеников, был с ними преувеличенно деликатен и, сочувствуя неудачам, никак и ничем не мог им помочь. Страх перед учениками проистекал от сознания собственного невысокого технического уменья и еще более от смутного чувства, что все эти юноши стоят уже на других позициях, любят другое искусство, а искусство его и его сотоварищей по передвижным выставкам презирают, что ближайшее будущее, вероятно, за ними, юношами, а не за передвижниками. Сам мягкий и робкий, он и внешность имел такую же, несколько слад-

кую, „истинно художественную“: мягкие вьющиеся волосы, кокетливую небольшую бородку, и носил мягкий фуляровый галстук.

Савинский был прямой противоположностью Лебедева: сухой, с острыми чертами лица и жидкой бородкой, он говорил не колеблясь, будучи уверен в своих замечаниях и рекомендуемых советах. Он главным образом говорил о рисунке, о постановке натурщика, его пропорциях, анатомии, лепке, мало затрагивая живопись. Бруни примерно говорил о том же, но значительно мягче и лиричнее.

По вечерам рисовали итальянским карандашом, а некоторые углем. Преподавателем вечерних классов был скульптор Г. Р. Залеман, исключительный знаток анатомии и отличный рисовальщик, хотя он и обращал главное внимание не на постановку фигуры и пропорции, а на детали рук, ног, груди, спины.

Состав учеников был значительно иным, чем в старой Академии. Здесь было много студентов разных высших учебных заведений, были военные, юные и пожилые, даже старые. Много было женщин. Значительная часть явилась из провинциальных школ— из Киева, Саратова, Воронежа, Тифлиса, Риги, Пензы.

На первых же порах заметно выдвинулись: киевлянин *Мурашко,* погибший в начале революции от какой-то случайности, талантливый живописец-портретист; *Н. К. Рерих, К. Ф. Богаевский, В. Е. Пуравит, А. А. Рылов,* поступившие позднее в мастерскую Куинджи; женщины—*О. Л. Деллавос, Е. М. Мартынова,* написанная впоследствии Сомовым под видом „Дамы в голубом“ и вскоре умершая от туберкулеза, *А. П. Остроумова,* перешедшая в граверную мастерскую Матэ.

Из „старичков“—учеников старой Академии, унаследованных новой,—резко выделялись своими блестящими талантами *Д. А. Щербиновский и Ф. А. Малявин.*

Поступив в 1891 году в старую Академию, Щербиновский большую часть дня проводил в мастерской Чистякова, систему которого постиг во всех ее мельчайших изгибах. Но по натуре живописец, а не рисовальщик, он ориентировался на французов, а не на Брюллова и болонцев, как Чистяков, почему его собственное искусство не имеет с виду ничего общего с чистяковскими установками. Он не подражал определенным французским художникам, хотя имел среди них нескольких любимцев: Даньяна Бувере, Лунджи Луара, Добиньи, Тройона. Французов он воспринимал главным образом сквозь призму Константина Коровина, которого ценил выше всех русских художников. Он сажал у себя в комнате таких же девиц, в длинных бело-розовых или беловато-голубых платьях,—на кушетке, у окна, на стуле, у мольберта,—каких писал в Париже Коровин. Он писал их в такой же дымчато-серебристой гамме, стараясь имитировать даже его мазок.

Все это было талантливо, интересно и для Петербурга невиданно, почему имело большой успех в академических кругах. Щербиновский единодушно был признан самым ярким талантом Академии 1893-94 годов; от него ожидали необычайного в будущем. Блестящий оратор, он гипнотизировал студенческую аудиторию во время выступлений против казенных порядков и был всеобщим любимцем. Время показало, что чего-то самого существенного и нужного ему все же недоставало, что он обманул надежды друзей и поклонников. Он просто оказался менее даровитым, чем все его считали, сам же он до конца жизни, уже в Москве, отдавшись педагогической деятельности и еле принимаемый на выставки, считал себя недооцененным, непонятым



Дама с собакой.

1899 г.

и даже прямой жертвой интриги завистников. Он был неправ, ибо завидовать ему уже давно не было никаких оснований.

Мы с ним жили в дружбе, снимая около года вместе одну комнату. Он был очень музыкален, недурно играл на виолончели, и у нас в комнате часто устраивались квартеты, в которых иногда первую скрипку играл Г. В. Чичерин — студент университета, впоследствии народный комиссар иностранных дел.

К Щербиновскому приходили многие художники-москвичи, приезжавшие в Петербург во время устройства передвижных выставок, и я с ними со всеми перезнакомился. У них бывали, кроме моих старых знакомых *Архипова* и *Иванова, Аполлинарий Васнецов, Константин Коровин* и *Серов,* которых я впервые тут узнал.

В то время Щербиновский очень увлекался видами из нашего окна на Неву, написал по крайней мере десять этюдов белых ночей, с пароходиками и дымами. Это было, пожалуй, лучшее из всего, что он когда-либо написал. Его программа на заграничную поездку — небольшая по размерам картина на сюжет из судебно-адвокатской жизни — была неудачна и всех разочаровала, хотя и принесла ему поездку, на которой настоял Репин, очень его любивший.

В 1894 году, с началом деятельности новой Академии, ученики, бывшие здесь уже раньше, не держали экзамена, но те из них, которые были в натурном, продолжали в нем работать. Когда я поступил в головной класс, Щербиновский работал в натурном и, вместе с несколькими другими, был вскоре переведен в мастерскую к Репину. Туда же поступил вместе с ним и *Филипп Андреевич Малявин,* о котором мы знали, что он был монашком на Афоне, был там замечен среди иконописцев скульптором *В. А. Беклемишевым,* вывезшим его в Петербург, в Академию. Он очень выделялся среди всех учеников своей внешностью, простоватым, „мужицким“ лицом, с гривой зачесанных назад волос, и особой крикливой манерой говорить. Мне показалось, что он не очень прост; он тогда уже несколько рисовался, ибо был изрядно захвален и избалован. Действительно, крестьянским мальчиком он уже обнаружил страсть к рисованию, что заставило домашних отдать его в обучение к иконописцу. Ему было этого недостаточно и он какими-то судьбами ухитрился добраться до Афона. Здесь Малявина заметил Беклемишев в момент, когда тот рисовал что-то на берегу моря. Увидав его альбомные рисунки, он увез его с собой в Петербург.

В старой Академии он сразу выдвинулся своими деловитыми рисунками и быстро пошел в гору. Когда я был переведен в натурный класс, Малявин постоянно приходил туда, садясь то против одного, то против другого натурщика и рисуя в свой огромный толстый альбом. Он ходил по всем классам с этим альбомом, наполняя его набросками с натурщиков или с учеников, иногда позировавших ему, а иногда и не подозревавших, что Малявин их рисует.

Однажды он принес свой ящик с красками и, подойдя ко мне, просил попозировать ему для портрета. Я только что укрепил на мольберте подрамник высокого и узкого формата с новым холстом, чтобы начать этюд с натурщика. Малявин попросил у меня взаймы подрамник и в один сеанс нашвырял портрет, который произвел сенсацию в Академии. Портрет был закончен в один присест, и это так всех огорошило, что на следующий день сбежались все профессора смотреть его; пришел и Репин, долго восхищавшийся силой лепки и жизненностью портрета. Правда, утром, пока

еще никого не было, Малявин просил меня еще попозировать с часочек и прошелся по нем сверху до низу, сильно улучшив разные места и доведя его до нужного завершения. Он написал меня по колена, с руками засунутыми в карманы, с палитрой на первом плане. Еще раньше Малявин написал в мастерской Репина портрет Константина Сомова, в белом халате, на диване, с протянутыми вперед, на зрителя, ногами. Портрет этот уже был выставлен в Москве на Периодической выставке, и ему была присуждена денежная премия. Имя Малявина стало известно. После моего портрета он написал еще в том же натурном классе *А. А. Мурашко*, а после него *Анну Петровну Остроумову.*

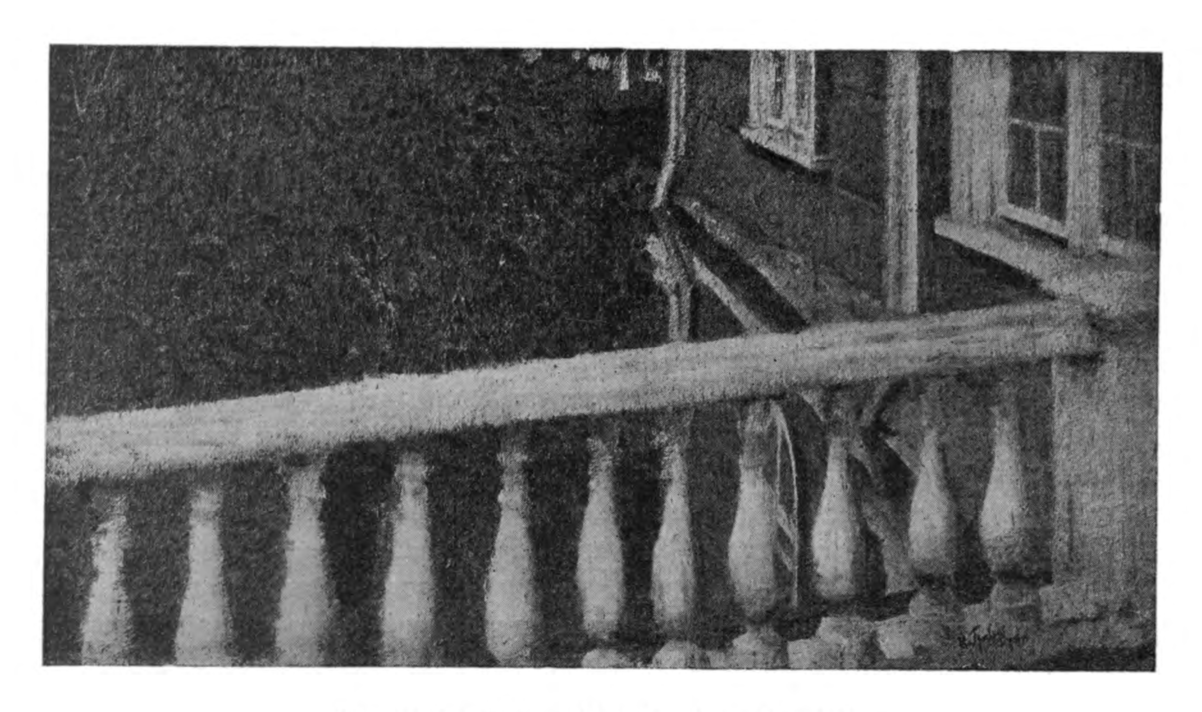
Звезда Щербиновского закатилась, заслоненная новым восходившим светилом. Малявин действительно рос не по дням, а по часам. Благодаря Репину, в нем сразу приняли участие разные видные люди, а когда он попал в кружок Дягилева и Философова, он сразу стал модным портретистом некоторых петербургских светских гостиных. Тогда-то и были им написаны его лучшие портреты: Меллер-Закомельской у рояля и ряд других.

Выйдя на конкурс, Малявин написал свою программу „Бабы", не принятую Академией, но посланную на Парижскую всемирную выставку 1900 года и удостоенную на ней высшей награды. Тогда-то Мутер написал про эту картину, что она исполнена с живописным темпераментом, оставляющим далеко позади самые дерзкие холсты размашистого Цорна, кажущиеся перед нею технически робкими. Вместо Малявина заграничную поездку получил значительно менее одаренный Шмаров.

Из других учеников, которых я уже застал в натурном классе, хорошо шел *Дмитрий Николаевич Кардовский,* приехавший из Москвы, где он окончил университет, и поступивший еще в дореформенную Академию; вскоре он также был переведен в мастерскую и поступил к Репину.

Еще раньше Кардовского, одновременно с Малявиным, к Репину перешел *Константин Андреевич Сомов,* человек уже тогда большой художественной культуры, неразрывно связанный по гимназии Мая с Александром Бенуа, Д. В. Философовым и другими членами будущего „Мира искусства", к которым вскоре присоединились Бакст и Дягилев. В репинской мастерской Сомов писал иначе, чем все остальные, с некоторой оглядкой на старых мастеров, что было естественно для сына старшего хранителя Эрмитажа А. И. Сомова. В доме отца он был окружен целой галлереей старых мастеров, какой-то стороной отразившихся на его приемах. Приносившиеся им эскизы носили также особый характер, неакадемический отпечаток, бросавшийся в глаза, хотя и не поддававшийся более точному определению. Это не были еще будущие сомовские острые выдумки, но общая тенденция всех его тогдашних композиций и инвенций обнаруживала определенную зависимость от каких-то иностранных художественных журналов, при том скорее английских, чем французских.

Впереди других шел еще один ученик репинской мастерской—*Осип Эммануилович Браз*, одессит, обучавшийся в одесской школе у Костанди, а позднее прошедший в Мюнхене школу Холоши. Он был лучшим рисовальщиком всей мастерской, и его рисунки выделялись своим „заграничным" лицом среди остальных работ мастерской. Живопись его была слабее рисунков. Я дружил с ним еще до поступления в Академию, познакомившись у Щербиновского.



Баллюстрада. 1901 г. (Музей в Нижнем-Тагиле).

Все высшие учебные заведения, по стародавней традиции, ежегодно устраивали свои благотворительные студенческие вечера в большом зале „дворянского собрания". Вечер начинался концертом с участием артистов Мариинского театра и заканчивался балом. Вечера так и назывались: „университетский", „вечер путейцев", „вечер горняков", „вечер гражданцев". К ним задолго готовились, расписывая билеты, уламывая певцов и певиц. Девицы шили платья и с нетерпением ждали танцев.

Вечера Академии художеств обычно были зрелищного характера: ставили живые картины, пышно декорировали зал, устраивали лотерею из картин и этюдов, пожертвованных в пользу неимущих учащихся известными художниками. Будучи в университете, я принимал деятельное участие в устройстве студенческих вечеров, обычно с симфоническим оркестром под управлением популярного дирижера — чеха Главача. Когда в ноябре 1894 года среди студентов Академии встал вопрос об очередном вечере и стали придумывать, что бы такое соорудить, я предложил отказаться от обычного типа академических вечеров, а поставить какую-нибудь одноактную оперу, которая заменила бы надоевшие концерты. Те же артисты Мариинского театра отлично могут петь в опере, а не на эстраде, мы, художники, лучше кого-либо напишем декорации, а что касается оперы, то есть как раз то, что нам нужно: даровитый московский композитор Аренский только что написал, как мне было известно от моих друзей музыкантов, оперу „Рафаэль" — сюжет, самый что ни есть подходящий для вечера Академии художеств.

Мою мысль с радостью подхватили. Особенно ратовал за нее Щербиновский, которому до-смерти хотелось написать декорации. Он постоянно ходил в декорационную

мастерскую Панаевского театра к Врубелю, писавшему тогда декорации к опере „Гензель и Грета", и у него давно уже чесались руки на собственные декорации, которые увидел бы весь Петербург.

Получив необходимые полномочия, я немедленно приступил к делу. Прежде всего списался с *Аренским*. Антон Степанович тотчас же ответил, изъявив готовность немедленно приехать в Петербург для переговоров. Мы долго думали с ним, как подготовить успех, кого пригласить из артистов, как распределить роли, как быть с критикой. Это последнее обстоятельство оказалось самым щекотливым, ибо нельзя было расположить в свою пользу „Новое Время", миновав его критика М. М. Иванова. Между тем это имя было столь же одиозно в музыкальных кругах, как в литературных имя Буренина. Однако, после долгих колебаний, „на эту пакость" пришлось пойти: другого выхода не было. Мало того, пришлось согласиться на то, чтобы Иванов даже разучивал предварительно оперу с оркестром и артистами, так как Аренский, занятый в Московской консерватории, мог приезжать только на день-два в Петербург.

Я весь ушел в это дело — в музыку, в организацию репетиций, в непрерывное общение с артистами, в беседы с критиками и умасливание капризного, завистливого, бездарного Иванова, длинная нескладная фигура которого с угреватым лицом и рыжеватой бородой одним своим появлением наводила тоску и уныние.

Работа кипела, декорации Щербиновского вышли превосходными, музыка нравилась певцам и певицам, лучшим силам тогдашней оперы — *Мравиной, Славиной, Долиной, Серебрякову*. Фигнер, давший первоначально свое согласие на участие, потом отказался, не помню из-за чего, и его пришлось заменить *Чупрынниковым*. Популярность в Петербурге четырех первых имен одна уже обеспечивала успех. Певцы увлекались сами, увлекая за собой оркестр, и затеянный мною вечер явно превращался в крупнейшее событие музыкального сезона. Я ног под собой не чувствовал от выпавшего на мою долю счастья.

13 января 1895 года спектакль состоялся при переполненном зале. Билеты перепродавались у входа за бешеные деньги. Аренскому устроили овацию. Каждому из артистов мы поднесли по картине известнейшего художника. Меня чествовали, как виновника торжества. Наступившие после вечера дни казались мне нестерпимыми буднями, и я еще долго не мог притти в себя от пережитых впечатлений и сладостных волнений. А. С. Аренский был тронут отношением к нему артистов и оркестра и не знал, как благодарить меня за все мои хлопоты и заботы. Но благодарить было нечего: я делал все это не для Антона Степановича и, говоря правду, не для „вспомоществования" студентам Академии, а для себя, из страсти к музыке, из прирожденной слабости к организационной возне и хлопотне. Это было сложнее, но и бесконечно интереснее, чем сколачивать аплодирующую галерку в дни П. И. Чайковского. Аренский тогда уже был, видимо, во власти недуга, сведшего его вскоре в могилу: он сильно кашлял, остерегался простуды и жаловался на легкие. Человек редкой обаятельности, он хорошо относился к людям и отличался большой скромностью.

Вскоре после академического вечера я получил из Измаила телеграмму о состоявшемся назначении моего отца помощником проректора Юрьевского университета. Это была большая радость не только потому, что он освобождался наконец из-под деспотической власти директора и выбирался из Измаила, но и потому, что вся наша семья

наконец-то собиралась воедино. Брат Владимир уже с 1893 года был доцентом Юрьевского университета, ректором которого в 1892 году был назначен А. С. Будилович. Таким образом, трое из нас уже оказывались в одном месте, я же был в Петербурге, поблизости, и мы могли часто видеться. 15 марта отец и мать приехали ко мне в Петербург, проездом в Юрьев, а через два месяца я был уже у них. Они получили прелестную квартиру в небольшом деревянном доме, возле университета, на дворе которого отец в то же лето развел цветник и сад. Было уютно и красиво.

Обязанности отца были несложны, со студентами у него быстро установились отличные отношения и его любили. Его прямой начальник, проректор М. А. Бутлеров, сын академика, человек культурный и деликатный, был к нему также расположен. Настало счастливое время, столь заслуженное после долгих лет испытаний и невзгод.

Академия меня все меньше и меньше привлекала. Я ходил в натурный класс, писал старика Дмитрия, натурщика, позировавшего в юности еще самому Карлу Павловичу, писал по-очереди всех других, но не было у меня увлечения, было здесь как-то не по себе, и я места себе не находил. Одна мысль не давала мне покоя, вытеснив все остальные из моей головы и сердца: я задумал ехать за границу. Но как? На какие средства?

В „Ниве“ я перешел уже на статьи значительного размера и ответственного содержания: обзоры выставок, биографии знаменитых художников, заметки о прославленных картинах. Они давали мне заработок, достаточный для жизни, тем более, что я изрядно заработал на гоголевских книжках и продолжал давать в „Ниву“ от времени до времени рисунки, но пускаться на эти деньги за границу было немыслимо.

На помощь мне пришел редактор „Нивы“ *Алексей Алексеевич Луговой (Тихонов)*, придумавший мне нечто вроде командировки на европейские выставки. Луговой и Грюнберг насели на Маркса и убедили его в желательности моей поездки. Впрочем, долго убеждать его не приходилось, так как он сам был ко мне достаточно расположен.

Луговой относился ко мне с неизменным доброжелательством до самой своей смерти, делая все от него зависевшее, чтобы облегчить мне возможность совершенствоваться в моей специальности. Будучи в добрых отношениях со всем литературным миром, он умел получать для „Нивы“ интересные новинки, а солидный гонорар, заведенный Марксом, этому весьма способствовал. В этом отношении „Нива“ находилась вне конкуренции. Луговому удалось высоко поднять литературную ценность приложений к „Ниве“, начавших выходить в виде ежемесячника. Сам не блестящий беллетрист, он был начитан, литературно образован и хорошо разбирался в качестве литературного материала. Его высокая фигура с черными вьющимися волосами и черной бородой, вросшей в смуглые желтые щеки, мелькала на всех литературных вечерах, на театральных премьерах, выставках, лекциях. Он завел журфиксы, на которых читались новые рассказы и пьесы, и где бывали виднейшие представители петербургских писательских кругов. Он много лет работал над трагедией „Император Максимилиан“, не раз делясь ее содержанием и рассказывая о новых задуманных им сценах. Окончив ее, он собрал всех главных театральных деятелей и членов театрального комитета *П. И. Вейнберга, Ф. Д. Батюшкова* и других. Я также получил приглашение, как человек, с мнением которого он считался. Сам он верил, что создал трагедию большого стиля. Помню, какое разочарование испытали все мы, присутствовавшие на этом чтении и столь давно уже подготовлявшиеся симпатичным Алексеем Алексеевичем к слу-

шанию великолепного произведения. Некоторые куски были недурно задуманы и неплохо выполнены, но в целом трагедия совсем не производила того потрясающего впечатления, на которое рассчитывал автор. Да и в самом историческом факте расстрела императора Мексики, послужившем сюжетом для пьесы, нет моментов глубокой, внутренней трагедии, хотя бы отдаленно напоминающей трагедию Дон Карлоса или Эгмонта. Революционная мексиканская толпа, столь красочная, вероятно, в действительности, также не нашла своего отражения, тем более, что сочувствие автора лежало определенно на стороне Максимилиана.

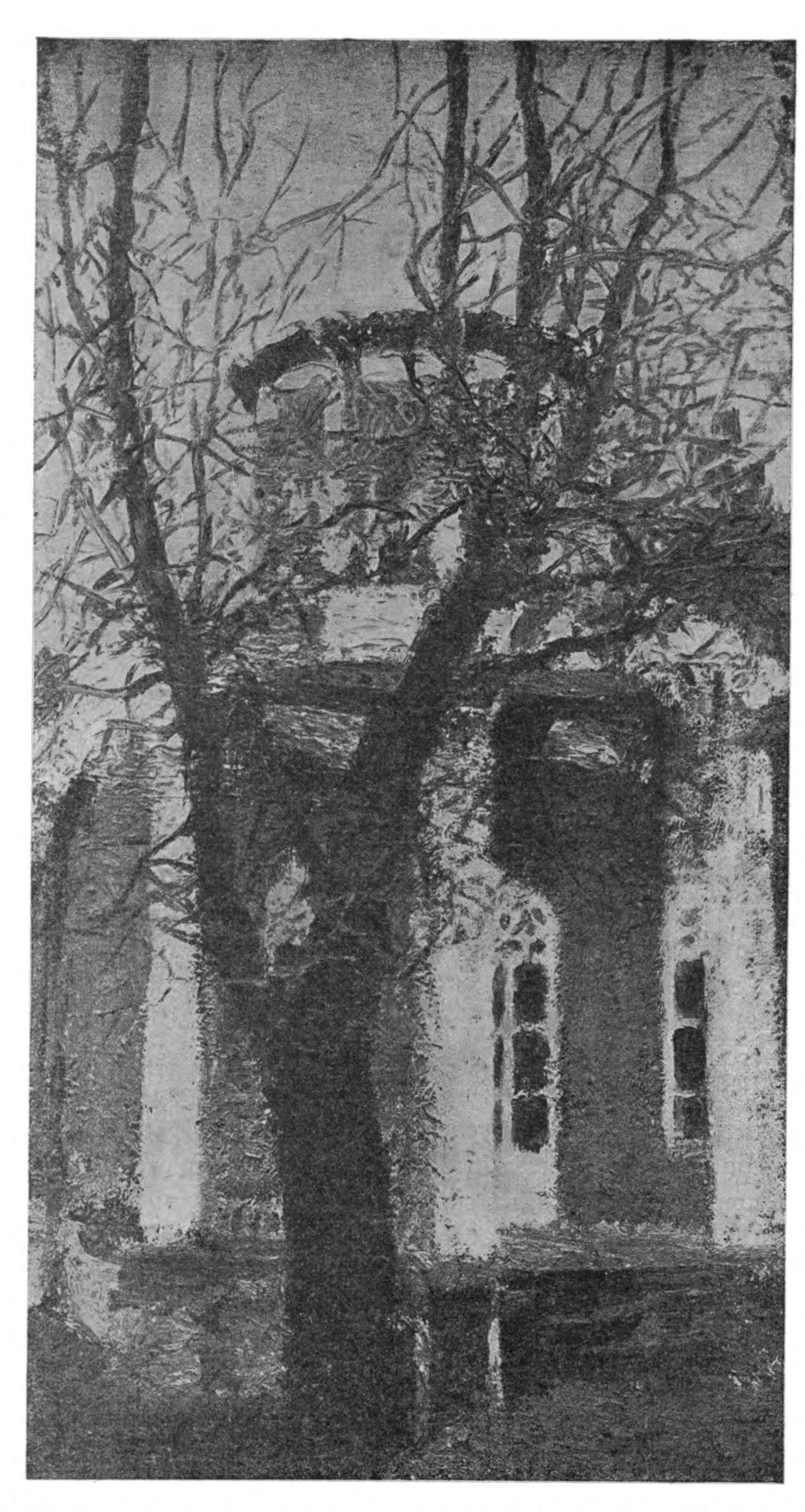
Наступило неловкое молчание. Никто не хотел говорить первым. В конце концов, пришлось выступить старейшему, П. И. Вейнбергу, голый череп которого ослепительно сверкал под ярким светом лампы, а оставшееся в густой тени лицо с орлиным носом сливалось с огромной седой бородой библейского патриарха. Что он сказал, не помню, но смысл сводился к классическому в таких трудных случаях „с одной стороны — с другой стороны". Мне больно все это вспоминать, ибо я искренно любил Алексея Алексеевича и многим ему обязан, да и человек он был сердечный и неизменно ко мне расположенный. Но уж очень был он тем, что называлось в тогдашних толстых журналах „рыцарем добра и красоты", в средне-интеллигентском понимании этой формулы журнального либерализма.

Получив в конторе необходимые на поездку деньги, я поехал в конце мая 1895 года в Юрьев, а через полтора месяца был уже в Берлине. Я чувствовал себя на седьмом небе. Мне решительно все нравилось: и необыкновенная чистота улиц, и непривычное для глаз огромное уличное движение, и пиво, и музеи. В последних я проводил целые дни. Больше всего мне понравился портрет адмирала Борро, приписывавшийся в то время Веласкесу.

Из Берлина я направился в Дрезден, чтобы осмотреть знаменитую картинную галлерею „Цвингер" и увидать Сикстинскую мадонну. Наибольшее впечатление произвела на меня здесь картина Вер Меера Дельфтского — „У сводни", а из портретов „Старик в шляпе с жемчугом" Рембрандта и „Старик" Веласкеса. Мадонна меня несколько разочаровала: я ожидал большего от этого знаменитейшего на свете произведения. Я не понял его тогда.

Мне хотелось скорее попасть в Италию, почему я нигде подолгу не задерживался, но в Мюнхене, куда я проехал из Дрездена, я пробыл все же с неделю, в конце июля — начале августа. Хотелось узнать, как работают здесь в Академии, как в частных школах. Зайдя в магазины художественных принадлежностей, помещавшиеся как раз против Академии, я увидел там ряд объявлений различных школ, записал себе несколько адресов и пошел в одну из них посмотреть, в какой обстановке и что делают мюнхенские художники. То была школа венгерца Холоши, о котором мне уже в Академии много рассказывал Браз. На меня произвела впечатление постановка здесь рисования, но виденная мною живопись меня не удовлетворяла.

Я несколько раз побывал в старой и новой пинакотеках, на выставках Сецессиона и Гласпаласта. В старой пинакотеке я был поражен картинами Тициана — „Бичевание Христа" и Иорданса — „Фавн в гостях у крестьянина". В новой пинакотеке и в галлерее графа Шака я впервые видел картины Беклина, не сразу мною понятые. Штука я совсем не принял — уж очень черной и бездушной показалась мне его живопись.



Луч солнца. 1901 г. (Гос. Трет. галлерея).

По дороге в Венецию я проехал на Аахенское озеро, прославленное своим положением среди окружающих его гор; оно мне что-то не очень понравилось: какое-то странно зеленое, а горы олеографические, ничего не говорившие моему сердцу. Поки-

нул я его с досадой, что меня туда занесло. Пробовал написать два этюда, но они также вышли олеографиями.

Но вот я в Венеции. Сойдя с вокзала в гондолу, я сразу утратил чувство реальности. Где я, что я? Во сне ли, или на яву? Дивная, волшебная, застывшая в веках сказка, старая ведунья, вечно юная и прекрасная, околдовавшая своими чарами сразу на всю жизнь, захлестнувшая своими грезами и отбросившая, как ненужный хлам, все мысли и чувства, принесенные сюда извне, с материка. Я много раз после того бывал в Венеции и каждый раз только сильнее покорялся ею. Я и сейчас в ее сладостном плену, вспоминая о тихом плеске воды в каналах, о дворце дожей, о св. Марке, об Академии, о школе св. Рока, о Тинторетто, Веронезе, Тициане, Тьеполо. Первые дни я ходил, как шальной. В пансионе „Casa Kisch", на Riva degli schiavoni, я в тот же день познакомился с приехавшим одновременно со мной французом, Тьебо-Сиссоном (Thiebaut Sisson), с которым исколесил в две недели, проведенные мною здесь, все каналы, переулки и закоулки этого города-лабиринта, где нет ни одной лошади, кроме бронзовых коней на соборе св. Марка, где без плана нельзя шагу ступить, не рискуя заблудиться.

На следующий день мы были уже друзьями. Рано утром, позавтракав одни, пока весь пансион еще спал, мы уходили бродить по церквам, проникая за „чентезими" в самые заброшенные из них, запрятанные в глухих уголках, но таящие десятки произведений великих мастеров. Тьебо-Сиссон оказался обладателем множества сведений справочного характера, выписок из монографий художников и описаний церквей, что облегчало осмотр и изучение сокровищ Венеции. Готовясь к карьере „историка искусства", или вернее „художественного критика", он систематически, в облавном порядке, решил „обработать" все венецианские церкви, а затем двинуться с аналогичной целью по другим городам Италии. Типичный говорливый парижанин, он не блистал вкусом, вовсе не имел школеного глаза и плохо разбирался в ценности произведений, не отмеченных звездочкой в бедекере — тогда еще довольно примитивном, — прислушиваясь к моим непосредственным впечатлениям художника, а не эрудита. Каждый из нас был другому полезен, и мы бесподобно провели две недели, пролетевшие, как один день. Вернувшись в Париж, он вскоре устроился в солидной газете „Le Temps", художественным критиком которой состоит до сих пор.

Тьебо-Сиссон — самый влиятельный из теперешних парижских критиков, но ни сорокалетний критический стаж, ни сотни тысяч виденных им за свою жизнь картин не научили его понимать искусство лучше, чем он его понимал тогда. Его фельетоны о современных выставках все так же сухи и по-французски солидны, но все так же лишены художественного чутья, увлечения своим делом, непосредственности, и главное — таланта.

В 1906 году, во время организации Дягилевым русского художественного отдела в Осеннем салоне, я встретился с ним. Мы вспоминали наши венецианские скитания, но когда заговорили о современном искусстве, то сразу раскрылась такая пропасть между нашей оценкой роли и значения ведущих художественных группировок, что эти беседы пришлось вскоре прекратить.

Кто из венецианских живописцев произвел на меня сильнейшее впечатление? Я этого даже сказать не могу, как не мог определить и тогда. Я бы сказал — вся венецианская



Февральская лазурь. 1904 г.

(Гос. Третьяковская галлерея)

школа вообще, с ее единственным в истории искусства колоритом. Больше других поразили Тинторетто, Веронезе, Тициан и Тьеполо, а из них сильнее всех ужалил, пожалуй, Тинторетто четырьмя панно дворца дожей в зале Anticolegio и серией картин в Schuola di San Rocco, Веронезе — гигантским холстом „Пир в доме Левия".

Из Венеции я проехал в Болонью, оттуда во Флоренцию и Пизу, а к середине сентября был уже в Риме. В первых трех городах ничто не захватило меня так, как венецианцы, но в Риме я вновь захлебывался от впечатлений: „Моисей" Микель Анджело, его Сикстинская капелла, станцы Рафаэля и портрет папы Иннокентия IV, Веласкеса. Рафаэля я только тут понял, как и потолок Микель Анджело. Никакие фотографии, гравюры и особенно копии не давали представления о том величии гения, которое я почувствовал перед „Афинской школой", „Мессой в Больсене" и „Парнассом" Рафаэля. Особенно глубоко поразил и покорил меня „Парнасс" — совершенством композиции, красотой цвета и музыкальностью общего впечатления. От этого впечатления я освободился, только побывав в галлерее Дориа и увидав портрет „Иннокентия". Он был для меня подлинным откровением, заслонившим на несколько дней даже Рафаэля. Этот невероятный портрет, быть может, лучший из когда-либо написанных, меня так сразил своим непостижимым совершенством и фантастической жизненностью, что с тех пор я каждый раз, по приезде в Рим, свой первый музейный визит отдавал Веласкесу. Вернувшись в Петербург, я видеть не мог эрмитажную голову того же папы, незаслуженно признанную всем синклитом искусствоведов за собственноручный этюд Веласкеса, сделанный с натуры для портрета галлереи Дориа. Для меня с 1895 года он превратился в копию с Веласкеса, не идущую ни в какое сравнение с оригиналом. Этого взгляда я держусь и до сегодняшнего дня.

Волнующие чувства я пережил на форуме среди обломков античного Рима. Они несколько потускнели только в Неаполе, после посещения Геркуланума, Помпеи и развалин Пестума. Несколько незабываемых дней ушло целиком на посещение Капри, Сорренто и осмотр Неаполитанской галлереи, где моих излюбленных художников неожиданно затмил неизвестный мне до того в хороших образцах великий Брейгель старший, с его „Притчею о слепых".

Но мне надо было спешить на север и приходилось укорачивать дальнейшее путешествие. Еще в России мы условились с семьею Ф. М. Дмитриева, что встретимся в Париже в сентябре. Уже за год до того, после смерти Федора Михайловича, Екатерина Михайловна решила совершить с племянницами и племянниками путешествие в Париж и в Италию, чтобы рассеяться после тяжелых январских испытаний. Тогда этого не удалось осуществить, и поездку пришлось на год отложить. С Дмитриевыми поехал Новгородцев, служивший им гидом в Берлине и Париже. Я застрял в Италии и меня бомбардировали письмами Новгородцев и брат, торопя с приездом. Я поспешил на эти призывы, направившись в Париж на Милан, Лозанну и Страсбург. Я так летел, что от этого путешествия у меня сохранилось немного сильных впечатлений: Миланский собор не поразил, „Тайная вечерь" Леонардо да Винчи оказалась полупогибшей, Женевского озера не было охоты писать, если бы даже оставалось вдоволь времени. Какое-то оно чужое было для меня, непонятное.

Марксовский аванс истощался, я сократил до последних пределов путевые расходы, чтобы добраться до Парижа, но это оказалось невозможным: уже в Лозанне

пришлось ликвидировать золотой брелок Федора Михайловича, данный мне на память Екатериной Михайловной после его смерти. Я долго колебался, но другого выхода не было.

Кое-как добрался до Страсбурга, куда мне должны были прислать немного денег, чтобы доехать до Парижа, но тут я застрял на целую неделю, пока не пришли деньги.

Наконец, я в Париже. Территориальным гидом продолжал оставаться Новгородцев, но гидом художественным стал я, ибо знал, не бывши никогда в Париже, места хранения и ценность его художественных сокровищ. Так как я сильно запоздал, то с Дмитриевыми пришлось пробыть недолго. С ними я был только в Лувре и Люксембурге, да осмотрели мы здания городской думы — hôtel de ville — Сорбонны и Пантеона, с декоративными панно Пюви де Шаванна, Жан Поль Лоранса, Бенара и других тогдашних знаменитостей.

После отъезда Дмитриевых, я отправился к своему приятелю по номерам на Гороховой, *В. И. Альбицкому,* адрес которого у меня был и который уже свыше года жил в Париже, работая в мастерской Кормона, вместе с другим саратовцем, учеником Московского училища, *Виктором Ельпидифоровичем Мусатовым,* тогда еще не присоединившим к своей фамилии имени Борисова.

У меня был собственно не столько адрес Альбицкого, сколько адрес того кабачка, в котором он ежедневно обедал. Придя туда, я застал в сборе всю компанию русских кормоновцев. Кроме Альбицкого и Мусатова, тут был *кн. А. А. Шервашидзе* и *Е. Н. Званцева,* ученица Репина, в которую, как говорили, он был жестоко влюблен и с которой написал два портрета. В кабачок я попал уже после недельного хождения по всем местам, где можно было видеть произведения новейших французских художников. У меня голова распухла от множества новых, неожиданных впечатлений.

Действительно, то, что я увидел в Париже, было необыкновенно. Меня, однако, сразили не Пювис и не Бенар, давно мне известные по репродукциям, а те странные, небольшие холсты, которые мне случайно пришлось увидеть в одной картинной лавочке на Rue Lafitte.

Проходя однажды по этой улице, я остановился перед окном, в котором был выставлен портрет женщины, написанный невиданно энергичными мазками, с резкими контурами, в характере полуживописи-полурисунка. По сторонам портрета виднелись еще более непонятные вещи: пейзаж, написанный маслом, но в какой-то штрихованной манере, и натюрморт из груш и яблок, на синеватой скатерти, расчеканенный в четком, почти жестком плане.

Я не удержался, чтобы не зайти внутрь. Это была небольшая лавка, вся уставленная по трем стенам картинами в золотых рамах, с лестницей, ведшей наверх. Картины все были такого же непривычного вида, как в окне.

Когда я вошел, какой-то высокий худой человек лет 30 перебирал эти картины, переставляя одну на место другой и что-то, видимо, разыскивая среди них. Он оказался хозяином и встретил меня сначала неприветливо, но когда я сказал ему, что я приехал из России, чтобы видеть, что пишут художники в Париже, и поучиться у них, он сразу изменился и начал показывать мне то одну, то другую вещь и свел наверх, где вся комната была завалена картинами. Он с азартом называл мне имена авторов, никогда мною не слыханные: *Гоген, Ван-Гог, Сезанн.* Только эти три имени,



Портрет брата художника. 1901 г. (Собр. В. Э. Грабаря).

непрестанно им повторяемые, мне и запомнились. Лишь портрет женщины в окне оказался работой Эдуарда Манэ, как я много лет спустя узнал по подписи в каком-то журнале. Это был портрет художницы Берты Моризо.

Я был сильно загипнотизирован хозяином лавки, с увлечением обращавшим внимание на отдельные куски натюрмортов и пейзажей.

— Не правда ли, поразительно? Посмотрите, какая сила, какая красота!

Я был огорошен, раздавлен, но не восхищен. Был даже несколько сконфужен. Помню, одна назойливая мысль не давала мне покоя: значит, писать можно не только так, как пишут те,— Бенары, Аманжаны и другие,— но и вот так, как эти.

Но из всего, что я пересмотрел за эти два часа, в течение которых никто не заходил в лавку, и нас не тревожили, мне понравился только один большой холст, около метра с четвертью вышины и метра ширины, в середине которого был написан великолепный букет цветов. Большая часть холста оставалась незаписанной. Это была неоконченная или, вернее, начатая картина Манэ. Букет был написан с изумительным блеском, в один присест, в какой-нибудь час с небольшим. Мне до того он понравился, что я не удержался и спросил о его цене. Сорок франков,— был ответ. Тогда я осведомился о ценах некоторых натюрмортов Сезанна и пейзажей Ван-Гога и Гогена: они стоили от пятидесяти франков до ста пятидесяти. Этюд Манэ ценился ни во что, ибо был только начат, да к тому же без рамы. Мне безумно хотелось купить

Манэ, но денег не было, и я не мог себе простить, что потратил так много на поездки в Неаполь, Сорренто, на Капри.

Владелец магазина был знаменитый ныне Волар, наживший миллионное состояние на этих самых Сезаннах, Ван-Гогах и Гогенах и сыгравший немаловажную роль во всем постимпрессионистском движении. Букет Манэ мне довелось увидеть в 1906 году в Берлине у торговца картинами Кассирера и я мог проверить свои юношеские впечатления: он был действительно бесподобен. Кассирер продавал его уже за 40.000 марок.

Когда я появился в кабачке кормоновцев, меня засыпали вопросами, как мне понравился „Пювис в отель де виле", как в Сорбонне, как в Пантеоне, какое впечатление произвела стенная живопись Бенара в медицинской школе и т. д. Я сказал, что самое необыкновенное, что я видел до сих пор, были не эти огромные полотна, а небольшие картинки, находящиеся в одной лавченке на Rue Lafitte — Манэ, Сезанна, Гогена и Ван-Гога. Все принялись неистово хохотать надо мною:

— Как, как? Гога и Магога? Ха-ха-ха! — Меня так и прозвали после этого: Гога и Магога.

— А, Гога и Магога! Ну что, опять что-нибудь такое же забористое откопали?

Восхищаться вещами воларовской лавки я тогда не мог, но впечатление они произвели на меня ошеломляющее. Это можно видеть уже из того, что большинство виденных тогда у Волара картин я узнавал впоследствии всюду, где мне приходилось их встречать, — в музеях и частных собраниях Европы и Америки — у картинных торговцев, на аукционах, в монографиях и увражах.

В октябре я снова в Петербурге. Летая по Европе, я не имел времени писать статьи для „Нивы" и боялся, что Маркс на это посмотрит косо, но все обошлось благополучно: я обещал засесть за писание статей в Петербурге и в течение ноября-декабря 1895 года и в начале 1896 года действительно написал целую кучу статей о ряде выставок.

В Академии я работал нехотя. После поездки за границу мне стало вдвое тягостнее в этих стенах, и я твердо решил ехать снова, и уже надолго, чтобы там учиться. В конце года меня перевели в мастерскую, и я поступил к Репину. На Рождестве поехал в Юрьев, где написал портрет отца. Когда я его привез в Петербург, мои друзья в Академии его очень расхваливали, мне же было ясно, что это все не то, и не так. Я не мог себе отдать точного отчета, что именно было не так, но я не сомневался, что прав в общей оценке своих академических упражнений.

Развернув как-то старые этюды и портреты университетских лет и даже лицейских, я к ужасу своему увидал, что они были свежее, непосредственнее и просто лучше академических. Что же это? В чем дело? — мучительно стучало в мозгу.

Это тревожное состояние не давало мне спокойно работать и в репинской мастерской. „Какие они счастливые", — думал я про своих товарищей по мастерской. — „Пишут куда как плохо, а довольны".

Досаднее всего было то, что и Репин как будто был доволен всеми этими сидячими, стоячими, лежачими, нагнувшимися и откинувшимися назад натурщицами, на желтом, зеленом и сером фонах, со спины, спереди, с боков, снизу, сверху. Бывало, смертельно хочется, чтобы он тебя разнес в пух и прах, а Илья Ефимович подойдет и начнет расхваливать:

— Ах, как хорошо. Чудесно, прекрасно, не трогайте больше,— испортите.

— Илья Ефимович, не лепится она у меня,— плоская какая-то.

И суешь ему палитру, в надежде, что он свирепо пройдется по твоей мазне, а он лишь замашет руками: „Что вы, что вы, да я только испорчу“.

Тогда я думал, что он лукавит, что недаром ему Буренин дал прозвище „лукавого мужичонки“. Только позднее я понял, что он говорил все это ничуть не лукавя, искренно восхищаясь несуществующими положительными сторонами этюда. А там, перед натурой мне было до последней степени ясно, что натурщица у меня не рыжая Надя, а другая, вовсе на нее непохожая, что фигура ее у меня не стоит, а валится, а Репину ничего не стоило одним взмахом кисти поставить ее на место.

Репин не учил, поэтому тем ценнее были те случаи, когда он, увлекшись красивой натурой, брал холст и становился писать в ряд с нами. У него так все спорилось, так быстро и уверенно получались в час-два Нади и Вари и Зины, что просто диву даешься. Самое замечательное было то, что писал он необыкновенно просто, так просто, что казалось непонятным, почему у нас у всех ничего даже приблизительно равного этому не выходило. Прямо непостижимо: у нас на палитре выдавлено двадцать красок, самых лучших, заграничных—отборных оттенков новейшего выпуска, а получается какая-то бледная немочь, а у него одни охры, да черная, белая и синяя— пять-шесть красок,— а тело живет и сверкает в своей жемчужной расцветке.

Из этюдов учеников одни малявинские не казались рядом с репинскими ублюдками: недоносками были сомовские, слюнявыми казались вещи Щербиновского, корректными по рисунку, но скучными и безжизненными были бразовские. Но Браз имел хоть знания, явно не доставшиеся всем нам. В этом я убедился весной 1896 года, когда в Петербург приехал финляндский художник Эдельфельт, живший в Париже, где он получил известность своим портретом Пастёра. В Петербург его выписали для портретов царя и царицы.

В начале апреля он зашел в мастерскую Репина. Приехавший из Одессы передвижник Н. Д. Кузнецов просил его попозировать ему для портрета, и Эдельфельд приходил туда на сеансы. Сеансов было много, а толку мало: портрет никак не выходил, был скучен и, главное, непохож. Браз, стоявший около меня, толкал меня рукой и, прищурив один глаз, показывал другим и поднятой бровью на толстого Кузнецова, с которого нещадно лил пот.

Сеанс кончился, Эдельфельт встал и, подойдя к мольберту, пожал плечами и сказал по-французски, обращаясь к Кузнецову:

— Мосье Кузнецов, ведь надо же построить голову, а то глаза перекосились и нос сдвинулся. Посмотрите.

И он показал ему перекошенные места и снова сел на стул.

Кузнецов принялся поправлять, но окончательно запутался и густо покраснел. Эдельфельт опять сошел и, посмотрев на сделанные поправки, сказал Бразу:

— Покажите ему,— ведь вы же умеете рисовать и знаете, как строить голову.

И он еще раз сел, ожидая, пока Браз покажет Кузнецову по натуре, что и где тот наврал.

Этот эпизод, случайным свидетелем которого я оказался, был последней каплей, переполнившей мое академическое сиденье. Как? Если ничего не умеют такие пере-

довые художники передвижничества, каким мы до тех пор считали Николая Дмитриевича, автора „Ключницы", портретов В. Васнецова и Чайковского, художника-помещика и барина, ежегодно ездившего в Париж и имевшего у себя в Одессе целую галлерею картин известнейших тогдашних западно-европейских художников, то какова же цена остальным, еще слабейшим, еще менее умеющим, чем он? И каким образом репинский ученик, два года проучившийся в Мюнхене, умеет больше знаменитого Кузнецова?

Было от чего впасть в отчаяние. Решение мое было непоколебимо: за границу, за границу!

Все, что у меня накипело, я высказал Грюнбергу и Луговому. Оба мне горячо сочувствовали и обещали помочь. Поговорил по душам и с Марксом, объяснив ему, что чем больше я буду уметь, тем выгоднее это будет для „Нивы". Все быстро уладилось и надо было только найти форму нашим добровольным договорным отношениям. С помощью Юлия Осиповича и она была найдена. С момента выезда за границу я должен был получать по сто рублей в месяц в течение двух лет. За это я обязывался писать для „Нивы" статьи о западном искусстве и от поры до времени исполнять необходимые для журнала рисунки, плакаты и т. п.

Перед отъездом, в начале мая 1896 года, Луговой позвал меня к себе, чтобы условиться насчет характера статей, и мы целый вечер просидели, перебирая всякие возможные темы. Я просил его, Грюнберга и Маркса не нагружать меня вначале заказами на рисунки; я предпочитал отрабатывать получаемое содержание статьями, ибо рисование, при ясной для меня малограмотности, начинало мне казаться проституированием искусства.

В начале июня я уехал в Юрьев, в середине месяца был уже в Берлине, а в конце — в Париже.

Мы уехали с *Дмитрием Николаевичем Кардовским.* Явленский и Веревкина, собравшиеся ехать вместе, застряли в имении Веревкиных, в Витебской губернии, недалеко от имения Репина „Здравнёво". Они не отваживались пускаться в такую авантюру, не получив от меня точной информации с места, почему непрестанно слали мне письма сначала в Париж, потом в Мюнхен. Они сообщали, между прочим, что Репин — в „Здравнёве" и пишет „Офицерскую дуэль".

Я подбивал и других товарищей по репинской мастерской на „великий исход", но кроме Кардовского никто к нему не склонялся. Все, что мы знали о Париже и Мюнхене, что слышали от Браза и других, настраивало нас ориентироваться на Мюнхен, но с непременной оглядкой на Париж. Решили ехать в Мюнхен на Париж. Ехать вдвоем было весело.

В Париже, конечно, мы разыскали кормоновцев, были у Кормона в школе, но нам обоим не понравилось то, что мы здесь увидали. Осмотрев музеи и выставки, мы направились в Мюнхен.

VI

МЮНХЕНСКИЕ ГОДЫ

1896—1901

Школа Ашбэ. Наша мастерская с Кардовским. Поездки в окрестности. М. В. Веревкина. А. Г. Явленский. Система Ашбэ. Поездка в Венецию. Увлечение скульптурой и архитектурой. Поездка в Париж и в Россию. Архитектурные занятия. Изучение забытой техники живописи. Художественная богема. „Редуты". В. В. Переплетчиков. В. А. Серов. В. Е. Мусатов. А. И. Куинджи и куинджисты. „Власть тьмы" в Мюнхене. „Школа Ашбэ и Грабаря". Размолвка с „Нивой". „Мир искусства". Конкурсная картина. Р. Трейман и кн. С. А. Щербатов. Приезд дедушки. Матейко и Репин. Жан Броше. „Руслан и Людмила" в Мюнхене. Всемирная выставка в Париже. „Дама с собакой". Назад в Россию!

В начале июля 1896 года мы с Д. Н. Кардовским прибыли в Мюнхен. В этом городе, художественном центре тогдашней Германии, у меня не было ни одного знакомого, но я знал, что здесь жил брат измаильских врачей Василия и Николая Родионовичей Фетовых, Иван Родионович, женившийся на мюнхенке, недавно овдовевший и не покидавший своей тещи, с которой жил очень дружно. Он знал о предстоящем приезде нас с Кардовским и писал старшему брату в Измаил, чтобы я непременно к нему зашел и что он сможет быть мне полезным, так как вращается в мюнхенских художественных кругах.

Само собой разумеется, что мы по приезде в Мюнхен, прямо из гостиницы отправились разыскивать Фетова. Он оказался очень гостеприимным и радушным. Юрист по образованию, он в последнее время не занимался практикой, а был после смерти жены на положении „рантье": много читал, бывал в театрах, на выставках, но больше всего увлекался велосипедом.

После первых же приветствий и расспросов он заявил нам, что нам не зачем поступать в школу *Холоши*, к которому мы собирались итти, а должны поступить к „маленькому Ашбэ": его школа лучшая и сам он лучше всех, и как педагог и как человек. И тут же он спросил: „А велосипеды у вас есть?" Узнав, что нет, он заявил с великолепной безапелляционностью:

— Надо непременно приобрести.

— Для чего?

— Как для чего? Да разве художник может жить без велосипеда?

— А почему же нет?

— Без велосипеда он шагу ступить не может, никуда за город поехать: нет ни одного художника во всем Мюнхене, у которого не было бы стального коня.

— Для этого много денег нужно иметь, а у нас нет, — пробовал я возражать.

— Пустяки, приобретете в рассрочку на целый год, не заметите, как выплатите, а зато уж и наслаждение. Нет, нет, это дело конченное, я вам все устрою.

Высокий, черный, загорелый, худощавый, с вьющимися волосами и бородкой, типичный болгарин, говоривший по-русски с бессарабским акцентом, Иван Родионович, в противоположность старшему и младшему братьям, был человеком огромной энергии и горячего темперамента, никогда не колебавшимся в своих решениях. Своей быстротой и решительностью он нас прямо гипнотизировал. Мы поступили так, как он хотел: отправились к Ашбэ, а затем завели велосипеды.

К Ашбэ он нас тут же и повел. По дороге он рассказал нам, что Ашбэ—славянин, словенец, из Люблян, что его фамилия пишется через Z, с особым значком сверху, превращающим букву в звук средний между *ж* и *ш*: Ažbe; что он был любимым учеником Лёфца, в свою очередь любимого ученика Пилоти, и что лучше его никто в Мюнхене не рисует, школа же его считается первой и помещается в саду, в оригинальном деревянном доме, построенном в русском стиле одним художником, у которого он и снимает все владение.

Мы пришли в улицу, расположенную возле „Арки победы“ (Siegesthor), позади Академии художеств. Пройдя через узкую садовую аллею, мы очутились у бревенчатого здания, выстроенного действительно „под русский стиль“, но явно не русским архитектором и не по-русски. В саду, в тени деревьев, и на крылечке расположилась группа мужчин и женщин в синих, розовых, черных и белых халатах и фартуках, весело разговаривавших и смеявшихся. Среди них был маленький горбатый человечек в мягкой широкополой шляпе желто-оливкового цвета, в легком пальто такого же цвета, накинутом на плечи, в сером летнем костюме. Из-под шляпы у него выбивались желто-рыжие волосы, под мясистым носом, с врезавшимся с боков пенснэ, торчали во все стороны огромные пышные усы, а бородка была заострена. Позднее он ее сбрил. Ему было лет под сорок. В левой руке он держал длинную тонкую сигару с соломинкой, так называемую „вирджинию“, правой опирался на палку и что-то со смехом рассказывал окружающим, размахивая сигарой.

Это и был знаменитый *Антон Ашбэ,* притча во языцех всего города. Уличные мальчишки и новички-натурщики, не зная секрета произношения буквы Z со значком, называли его „Ацпе“; мальчишки быстро бегали за ним по пятам, крича: „Ацпе, Ацпе, Ацпе!“ В таких случаях он шел угрюмо, нахмурив густые брови, то и дело грозя озорникам палкой.

Фетов был с ним знаком и представил нас с Кардовским, сказав, что мы хотим поступить в его школу. Ашбэ ввел нас в обширную высокую мастерскую, с огромным окном, всю заставленную мольбертами и табуретками. На стенах висело около десятка этюдов масляными красками голов и обнаженного тела и несколько рисунков. Ашбэ пояснил, что это лучшие работы учеников разных времен, повешенные здесь в качестве оригиналов. В нижнем ряду висело несколько фотографий с виндзорских рисунков голов Гольбейна и превосходная брауновская фотография головы папы Иннокентия IV, Веласкеса. Отдельно на узком простенке висел в золотой раме



Мартовский снег. 1904 г.

(Гос. Третьяковская галлерея)

этюд негритянки,—строго построенная, прекрасно нарисованная, жизненная и экспрессивная, но суховатая по живописи голова.

„Das ist meine eigene Arbeit, nämlich (это моя собственная работа, именно), — сказал Ашбэ, заметив, что мы задержались перед „Негритянкой“ и внимательно ее разглядываем.

Ашбэ в каждую фразу неизменно вставлял слово „nämlich“ („именно“), и эта прослойка речи одним и тем же словечком создавала впечатление какого-то своеобразного косноязычия.

Живопись „Негритянки“ нам не слишком понравилась, но рисунок, лепка и бросавшиеся в глаза знания произвели сильное впечатление.

Ашбэ познакомил нас со старостой мастерской, „obmann“'ом, высоким пожилым лысым чехом, по фамилии *Замразиль*, писавшим головки под „Ленбаха“, умело нарисованные, но неприятные по живописи.

В то время был перерыв; натурщица-старуха, одетая монахиней, отдыхала у окна, ученики, оставшиеся в мастерской, частью рисовали, частью сидели, разговаривая друг с другом.

Мы с Кардовским воспользовались случаем и стали рассматривать висевшие на стенах „оригиналы“. Просмотр их нас утешил: все они были много грамотнее общего уровня этюдов репинской мастерской. Среди этюдов и рисунков, бывших как раз в то время в работе, нас очень поразили рисунки маленького рыжего немца, *Майерсгофера,* мастерски имитировавшего стиль Рафаэля. Мы решили остаться в школе Ашбэ.

По совету Фетова, мы отправились искать поблизости от школы мастерскую и вскоре нашли ее на Gisela Strasse, 25. Она помещалась во втором этаже, и при ней была комната. Нас это устраивало, и мы ее сняли, уговорившись с дворничихой насчет услуг. Мы жили мирно и дружно, не мешая друг другу. В сущности и мешать было некогда, так как весь день приходилось проводить вне дома. Утром уходили в школу, после окончания обычно оставались там же, без конца рисуя скелет и „мускульного человека“—гипсовую раскрашенную фигуру с обнаженными мышцами. Я, кроме того, лепил все кости и мышцы, пока до того не одолел их, что мог с закрытыми глазами вылепить любую из них. Вообще мы с азартом принялись за анатомию, начав ходить в анатомический театр вместе со студентами-медиками и изучая анатомию на трупах.

После школы мы обедали, а после обеда уезжали на велосипедах за город, ибо велосипеды Фетов нас вскоре же заставил завести. Обычно мы уезжали в Шлейсгейм, загородный королевский дворец, километрах в двенадцати от нас. В одном из флигелей дворца, битком набитого второстепенными картинами мастеров XVII и XVIII веков, перед самым нашим приездом в Мюнхен была размещена коллекция всех работ умершего незадолго перед тем немецкого художника *Ганса Фон-Марэ.* Картины были завещаны государству, но поместить их в новую пинакотеку не решались, в виду их новизны и непонятности для публики. Тогда их действительно немногие понимали и вначале мы бродили по залам Марэ в одиночестве, но через год-два художники, а за ними и публика „дошли“ до их понимания. Много лет спустя музейный „революционер“ Чуди, уволенный Вильгельмом II от должности директора Берлинской национальной галлереи и приглашенный в директора баварских музеев, перенес все картины Марэ из Шлейсгейма в новую пинакотеку. Сейчас каждый клочок живописи Марэ ценится в Германии на вес золота.

Кроме Шлейсгейма мы ездили в Нюмфенбург, иногда предпринимали и дальние поездки: в Аугсбург, на Штаренбергское озеро, а однажды даже через Тироль и Бреннер проехали в Италию. Фетов был в этих поездках нашим постоянным спутником.

Вскоре прибавился еще один велосипедист—Явленский, приехавший осенью 1896 г. вместе с Веревкиной и с тех пор застрявший в Германии, где он живет до сих пор. Его уже не Фетов, а мы с Кардовским заставили завести велосипед.

Марианна Владимировна Веревкина была богато одарена от природы. Она любила и знала музыку и сама хорошо играла на рояли, но, прострелив нечаянно разрядившимся ружьем кисть правой руки, она вынуждена была бросить игру. Ученица Репина и сама даровитый живописец, она почти забросила и живопись, хотя потратила немало усилий, чтобы научиться работать левой рукой: все кости правой кисти были раздроблены. Она много читала, прекрасно знала всю иностранную изящную литературу и особенно литературу по искусству.

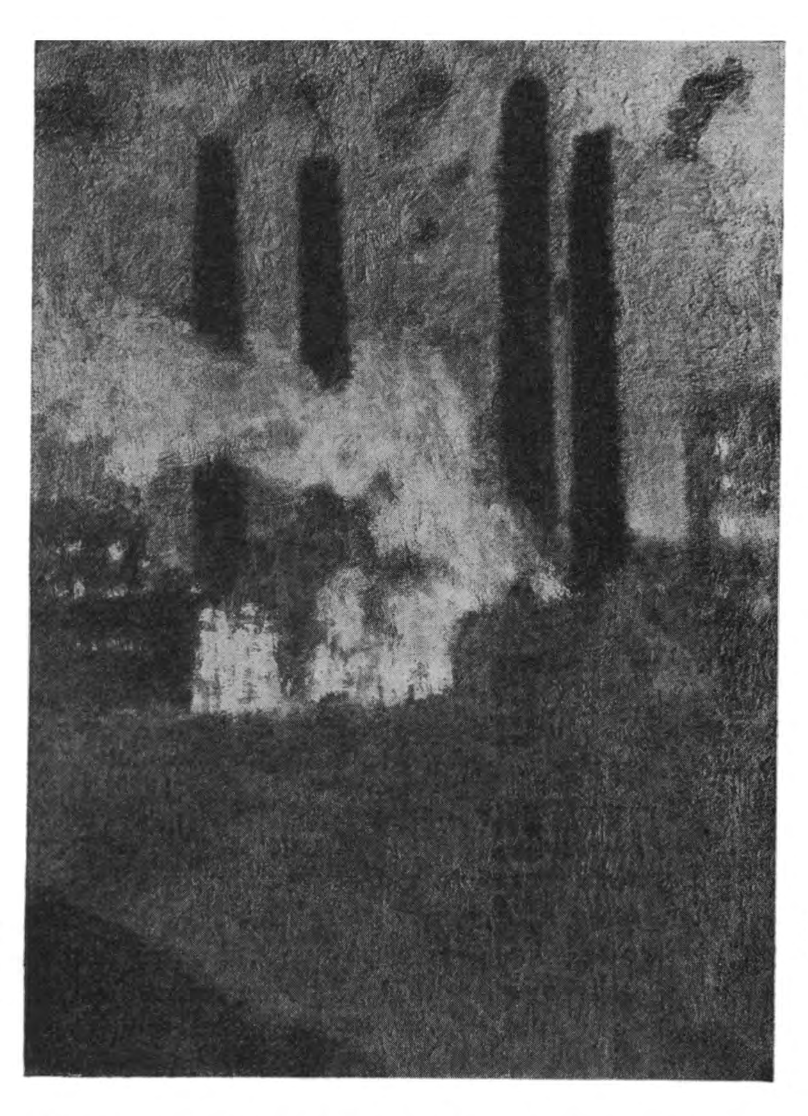
Марианна Владимировна привезла с собой кухарку Пашу, лет тридцати, и горничную Лелю, девочку лет шестнадцати, и завела „русский уголок“ в квартире с мастерской, снятой рядом с нами по той же улице. Мы ежедневно бывали у них, наслаждались всякими кулебяками, блинами, гречневой кашей и упивались чаем. Жизнь в Мюнхене была дешева, и жили они широко.

Нескончаемые беседы об искусстве, всегда свежие художественные журналы и увражи и вечно какая-нибудь новая мода, исключающая только что перед тем культивировавшуюся.

Главным „модником“ был *Алексей Георгиевич Явленский,* офицер, вышедший в отставку в чине штабс-капитана. Когда-то он увлекался Репиным, позднее Серовым и Коровиным, а затем „специализировался“ только на иностранцах. Героями дня поочереди были: Цорн, Уистлер, японцы, Ленбах, Штук, Беклин. На этом дело не остановилось, и один за другим следовали, безжалостно сменяя друг друга, Зулоага, Клод Монэ, Ренуар, Сезанн, Ван-Гог, Матисс, Дерен, Пикассо, Брак и так далее, до бесконечности. Он и сейчас, сидя в Веймаре, больной и разбитый, уже свыше 30 лет женатый на Леле, „без лести предан“ какому-нибудь художнику — последнему крику моды.

Веревкина, находившаяся все время под его влиянием, разделяла увлечение всеми этими модами. Мы с Кардовским были менее эластичны, но, конечно, общее увлечение задевало какими-то сторонами и нас — Кардовского меньше, меня больше. Мы ограничивались, однако, тем, что наматывали себе смысл очередной моды на ус, не претворяя ее в собственных работах, тогда как Явленский тотчас же принимался писать под Уистлера, под Штука, под Зулоагу, под Ван-Гога, под Матисса и Пикассо. Каждый раз он был во власти одного из них, считая его одного подлинным гением. Сам он был очень талантлив, прекрасно чувствовал цвет, силуэт, ритм, до иллюзии перенимая у своего сегодняшнего бога все его внешние признаки — манеру, мазок, фактуру, но не углубляясь в его внутреннюю, затаенную сущность. Он был слишком женственной натурой, быстро воспламенялся и в увлечении не в силах был формулировать своих мыслей и ощущений, непрерывно ахая и охая, причмокивая, щелкая пальцами, не находя нужных слов, неистово жестикулируя.

Между тем Ю. О. Грюнберг прислал мне письмо, советуя дать что-нибудь для „Нивы“ и подчеркнув, что об этом просил его написать Маркс. Я принялся за боль-



Электрическая станция в Петербурге. 1901 г.

шую статью, рассчитанную листа на два-три, которую готовил для литературных приложений к „Ниве“. Мы получали и читали „Новое Время“, „Русские Ведомости“, иногда „Новости“ — газеты различных направлений. Несмотря на разницу политических взглядов, все они были одинаково черносотенны в своих суждениях об искусстве. Мы часто хохотали до упаду над наивными разглагольствованиями В. Сизова в „Русских Ведомостях“, над фельетонами Буренина и выставочными обзорами Н. Кравченко. Мы возмущались статьями Стасова в „Новостях“, громившего „декадентов“. Статью свою я задумал, как некую суммированную отповедь всем Сизовым, Кравченкам и Стасовым. Мы просиживали целые вечера, обсуждая отдельные положения и вставляя новые аргументы.

Статья носила боевой заголовок: „Упадок или возрождение?“ В ней я доказывал, что в новейшем искусстве не только нет элементов упадка или „декадентства“, но, напротив, есть все признаки возрождения. В начале декабря Луговой прислал мне уже корректуру при восторженном письме. Маркс также прислал письмо, благодаря за статью, которая, по его словам, должна явиться целым событием в художественной

жизни России, почему она будет помещена в январском и февральском номерах приложений к „Ниве“ за 1897 год. Он нашел ее чрезвычайно убедительной.

Статья действительно произвела эффект разорвавшейся бомбы, о чем я мог судить по множеству полученных мною после ее появления писем из Петербурга, Москвы и провинции, приветствовавших мое выступление. Мне писали художники, любители искусства и рядовые читатели. Приехавшая в Мюнхен и поступившая к Ашбэ весною 1897 года дочь *Константина Маковского, Елена Константиновна Маковская,* вышедшая позднее замуж за венского скульптора *Лукша,* поздравляла меня с успехом и с восторгом рассказывала, как рассвирепел старик Стасов, громивший меня и устно и в печати. Он был тогда в ссоре с Репиным и приводил эту статью, как доказательство того окончательного развала Академии, к которому ее привела „декадентствующая политика“ Репина. В „Новостях“ он бил в набат, крича о начавшемся после нашего отъезда поголовном бегстве академистов за границу. Смысл его выступлений был таков: „Куда же вы годитесь, объакадемившиеся передвижники, если от вас все бегут? И, прежде всего, во что обратились вы, жалкий ренегат Репин?“

Заварилась каша, а нам в Мюнхене было весело. Но, как увидим дальше, у нас и в Петербурге были уже к тому времени союзники — сорванцы почище нас.

Что означала эта борьба? Как воспринимали ее в то время мы, ее активные участники, бившиеся не на живот, а на смерть? Как рисуется она нам сейчас, сорок лет спустя, и как ее изображают иные искусствоведы последнего времени, знающие о ней только по наслышке, да по газетным и журнальным статьям.

Надо прямо сказать, что дальше всего от истины как раз эти последние, хотя они искренно убеждены в своей объективности, вытекающей будто бы из самого факта неучастия в борьбе, незаинтересованности в ней, и из наличия исторической перспективы достаточной углубленности. Но что дают эти давние статьи и заметки? Я нарочно перечитал их недавно вновь и был поражен наивностью тех, кто видит в них документальный материал, на котором можно что-либо строить: расплывчатые дискуссии, истерические вопли и выпады,— ни тени объективности, ни намека на беспристрастие. Только мы, участники движения, можем расшифровать неясные намеки, непонятные сейчас кивки, только мы храним в памяти тысячи фактов, высказываний, мыслей и оттенков, лежащих в основе статей, но не видных стороннему глазу.

Что же было на самом деле? Какова была расстановка движущих сил в области русского изобразительного искусства в 90-х годах минувшего столетия?

Доминирующей, ведущей группой художников было все еще „Товарищество передвижных выставок“. Поддержанные окрепшей массой мелкой буржуазии, передвижники, кость от кости и плоть от плоти последней, чуткие и верные выразители ее идеологии, в ряде выставочных боев 70-х годов на голову разбили все группировки художников, объединившихся под флагом „академической выставки“ и выражавшие в искусстве идеологию отмиравшего дворянства и высшей бюрократии. Отдельные рассеянные отряды последних еще кое-как держались, подпираемые Академией и двором, но они явно доживали последние дни: чахлая „Весенняя выставка“ в Академии художеств, „Общество Петербургских художников“, „Общество акварелистов“, „Кружок мюссаровских понедельников“ и т. п. Реформа Академии 1893 года была для них ударом, от которого они уже не могли оправиться: академическая „Весенняя выставка“

была уничтожена и залы Академии отданы под передвижные выставки. Этим завершился разгром академизма.

Было естественно ожидать, что передвижники, засев в Академии художеств, взяв в свои руки судьбы художественного образования и воспитания молодежи и добившись выставочной монополии, сами рискуют скатиться к академизму, пусть несколько иному, чем академизм Брюллова и Бруни, против которого они же в свое время боролись, но все же к несомненной разновидности академизма, как догмы, как надуманного построения.

Так оно и вышло. Это острее и раньше всех почувствовал Стасов, не остановившийся перед открытым объявлением войны „ренегатам-передвижникам" и даже перед разрывом со своим старым другом Репиным. Передвижники действительно становились со дня на день все более академичными: от их былого реализма не оставалось и следа, громовые проповеди, жестокое бичевание нравов и пороков высших классов уступили место академическому выхолощенному искусству старости, которому подражали и многие молодые. Но во второй половине 80-х годов в среде молодежи стали замечаться первые признаки реакции: такими признаками были этюды и картины К. Коровина, Серова, Малютина, резко выделявшиеся на фоне тогдашних выставок. Эти первые ласточки надвигавшейся художественной весны были встречены с нескрываемым неодобрением и даже возмущением столпами передвижничества, и ни одна из картин этих художников не была принята на передвижную выставку.

Когда П. М. Третьяков, своим замечательным инстинктом почувствовавший подлинную новизну и значительность картины Серова „Девушка, освещенная солнцем", приобрел ее в 1889 г. для галлереи, *Владимир Маковский* на очередном обеде передвижников бросил ему вызывающую фразу: „С каких пор, Павел Михайлович, вы стали прививать вашей галлерее сифилис?"

Этот ядовитый, полный злопыхательства вопрос не мог быть задан на официальном выставочном обеде всего лишь за несколько лет до того, но к концу 90-х годов художественная атмосфера настолько накалилась, что люди рвались в бой. Особенно воинственно была настроена группа художественно-консервативных москвичей во главе с Маковским и Киселевым, ибо именно в Москве раздались первые протестующие против них голоса. Самое тревожное заключалось в том, что протесты не ограничивались заявлениями, а претворялись в дело, в широко и живописно трактованные холсты, выставлявшиеся на ученической и периодической выставках. Было ясно, что надвигалась новая сила, шедшая на смену хиревшему передвижничеству и имевшая такие же шансы опрокинуть его, какие в свое время имело передвижничество в схватке с академизмом. Что же это за новая сила?

Нам, боровшимся тогда за свои новые живописные идеи, конечно, и в голову не приходило, что мы, преследуя чисто формальные задачи и повышая свое изобразительное мастерство, одновременно и тем самым выполняем и некие иные функции, прямо или косвенно связанные с общеполитическими и социальными колебаниями, движениями и формованиями. Сперва Коровин, Серов, Малютин, Врубель, Архипов, Остроухов, Левитан, а вслед за ними мы, младшее поколение, под влиянием тех образцов новейшей западной живописи, которые попадали в Москву, поняли, что не только с Мясоедовым, Волковым, Киселевым, Бодаревским, Лемохом всем нам не по

дороге, но что нам коренным образом чужды и лучшие из передвижников — Прянишников, Неврев, Корзухин, Максимов, Ярошенко, Маковский, Шишкин. Мы принимали только Репина и Сурикова, единственно нам понятных и близких. Из иностранцев мы знали французов: Коро, Руссо, Тройона, Добиньи, Милле, Даньян-Бувере, немца Менцеля, испанцев Фортуни и Мадраццо, голландца Израэльса. Мы их не только знали, но и любили, ставя неизмеримо выше всех корифеев передвижничества, за исключением тех же Репина и Сурикова. Нам хотелось большей правды, более тонкого понимания натуры, меньшей условности, „отсебятины", меньшей грубости, кустарности, трафарета. Мы не могли не видеть, что типы Вл. Маковского повторяются, что вчерашний чиновник сегодня превращается у него в повара, а сегодняшний повар завтра превратится в актера. Мы видели и от души презирали заученные банальные тона, пошлые приемы, дешевую живопись.

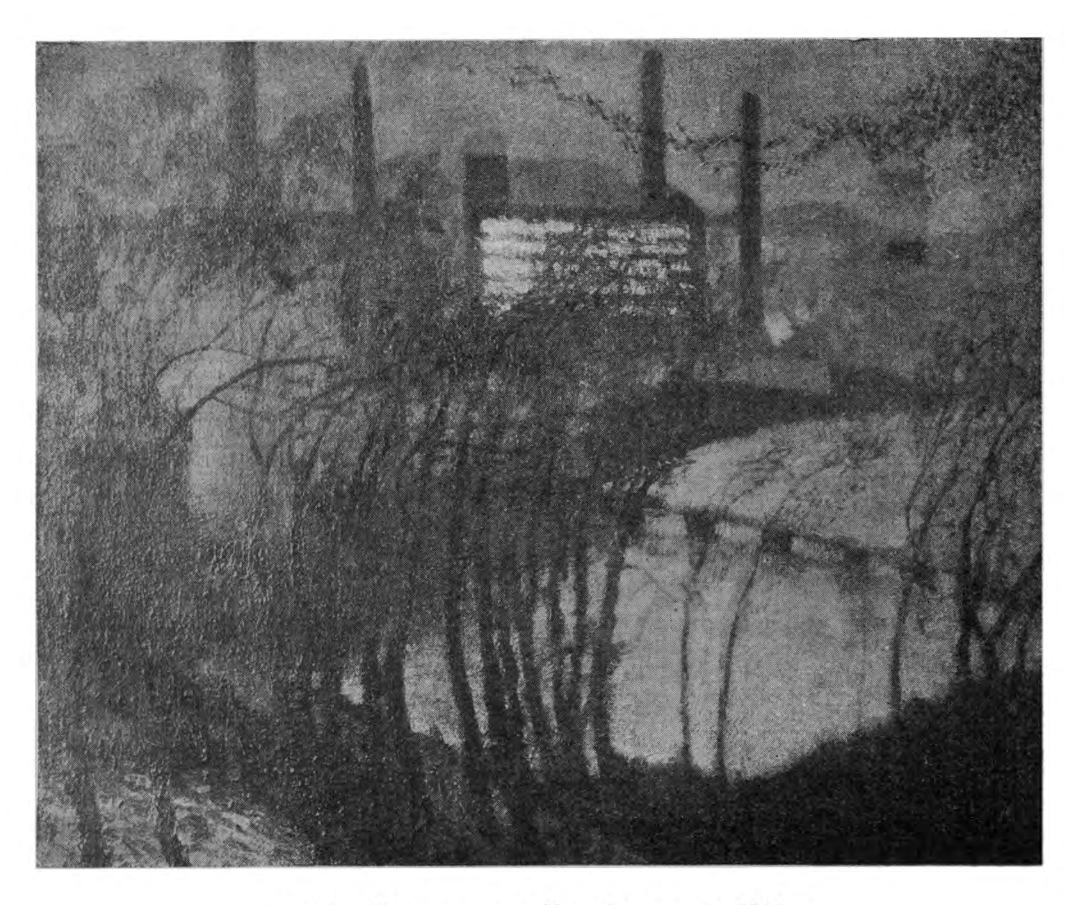
Нас окрестили „декадентами". Словечко это стало обиходным только в середине 90-х годов. Заимствованное у французов, где поэты-декаденты — „dékadents" — противопоставляли себя парнассцам, оно впервые появилось в России в фельетоне моего брата Владимира, „Парнассцы и декаданы", присланном из Парижа в „Русские Ведомости" в январе 1889 г. Несколько лет спустя тот же термин, но уже в транскрипции „декаденты" был повторен в печати П. Д. Боборыкиным и с тех пор привился. „Декадентством" стали именовать все попытки новых исканий в искусстве и литературе. Декадентством окрестили в России то, что в Париже носило название „L'art nouveau" — „новое искусство". Термин „декадентство", или в переводе с французского — „упадочничество", был достаточно расплывчат, обнимая одновременно картины Пювиса, Бенара, Врубеля, Коровина, Серова, Малявина, Сомова, скульптуру Родена и Трубецкого, гравюры Остроумовой, стихи Бодлера, Верлена, Бальмонта, Брюсова, Андрея Белого. Декадентством было все, что уклонялось в сторону от классиков в литературе, живописи и скульптуре. Не только Матиссов и Пикассо еще не было на горизонте, но и импрессионистов мы не видали ни в оригиналах, ни в репродукциях, не говоря уже о Сезанне, Гогене и Ван-Гоге.

Если Стасов предал анафеме Репина за то, что тот пошел в Академию, то он трижды проклял его за потворство декадентству. На почве „академической размолвки" еще как-то возможно было договориться, но репинская слабость к декадентству вырыла между друзьями целую бездну. Стасов протянул Репину руку только после демонстративного выхода последнего из „Мира искусства".

Я вынужден был восстановить в памяти читателя эти дела давно минувших лет русского искусства, ибо без этого экскурса в прошлое было бы мало понятно появление моей горячей защиты нового искусства и отповеди его хулителям, которых было тогда немало.

Но возвращаюсь к Ашбэ.

У Ашбэ также была своя „система", как у Чистякова и как у всякого крупного педагога. А Ашбэ был крупнейшим педагогом. Мало одаренный живописец, он был блестящим рисовальщиком и имел замечательно верный глаз. Он обращал внимание учеников только на основное, главное, заставляя отбрасывать мелочи. Важна была только „большая линия" и „большая форма". С изумительной твердостью и безошибочностью он проводил по контуру ученика своим штрихом, оживляя фигуру.



Фабрика Якунчиковых в Наре-Фоминском. 1901 г.

Кардовский и я, мы были прямо огорошены после его первой корректуры. Как всегда он начал со своего знаменитого „принципа шара“. Мы оба рисовали голову, как умели. А умели — что говорить — достаточно плохо. Он посмотрел и сказал:

— У вас слишком случайно, слишком копировано, а между тем существуют законы, которые надо знать.

И он взял уголь и нарисовал шар, покрыв его общим тоном; затем нанес тень, выбрал рефлекс, отбросил падающую тень и вынул хлебом блик.

— Вот в этих пяти элементах заключается весь секрет лепки. Все, что ближе к вам,—светлее, все, что дальше от вас,—темнее; все, что ближе к источнику света,— тоже светлее, что дальше от него,—темнее. Запомните это и применяйте во время рисования: нет ничего проще.

Когда он кончил и отошел, мы переглянулись: до чего же в самом деле это просто. И мы начали с азартом рисовать, почувствовав под ногами твердую почву. Изо дня в день мы делали успехи, и через месяц наши рисунки были неузнаваемы.

Целую кучу аналогичных истин мы шаг за шагом узнавали в отношении построения головы и ее деталей — глаза, носа, рта, построения человеческой фигуры и т. п. Когда через полгода мы послали в Петербург Чистякову фотографии с наших рисунков, он, показывая их нашим товарищам, с чувством глубокого удовлетворения говорил им:

— Ведь моя система-то, совсем моя. Кто бы их тут в Академии так научил?

Вскоре после одоления „принципа шара“ мы начали писать красками, сначала головы, потом обнаженное тело. И здесь удалось услыхать кое-что, чего раньше никогда не слыхали.

Голова негритянки была старой академической работой Ашбэ, и говорили, что теперь он пишет совсем по-другому, так же вот, как учит. А учил он в живописи действительно совсем не так, как можно было бы заключить по „Негритянке“, сухому и робкому этюду. Он настаивал на широком письме: „Только смелее, шире, не бойтесь“. И сам клал смелые широкие мазки.

Вскоре нам удалось видеть начатую им картину с проложенным в широкой манере пышным телом женщины. Холст наполовину был еще незаписан, но находился уже в широкой золотой раме и стоял на мольберте, занавешенный драпировкой. Этот холст так и не двигался с места, оставшись в том же самом состоянии и к моменту смерти автора, в августе 1905 года. Какая удивительная аналогия с творческой психологией петербургского Ашбэ — Павла Петровича Чистякова: у него также его прославленная „Мессалина“ полвека стояла неоконченной на мольберте и такой осталась до кончины автора.

Новым в живописи было упорное настаивание Ашбэ на несмешивании красок на палитре, а накладывании их раздельно на холст: „В глазу зрителя они сами смешаются, но по крайней мере дадут чистую расцветку, а при размазывании на палитре получается одна грязь“, — говорил он, демонстрируя свою мысль на палитре и холсте. В этих репликах и советах заключалась целая система, близкая к системе импрессионизма, который он очень высоко ставил.

Я больше всего был увлечен рисованием и писанием портретов, Кардовский главным образом культивировал тело. Весною 1897 года мне удалось неплохо написать голову девочки-блондинки, с голубыми глазами и нежным цветом лица, с румянцем на щеках. Она была похожа и довольно жизненна. Ашбэ торжественно водрузил ее на стене оригиналов, где она и осталась, вместе с тремя другими, прибавившимися еще в течение года. У Кардовского попали в оригиналы этюды тела.

Вскоре староста-чех уехал на родину, и Ашбэ предложил мне быть старостой. На моей обязанности лежало занятие с вновь поступающими. Мне приходилось им объяснять тот же принцип шара и давать другие необходимые советы. С Ашбэ к тому времени мы были уже давно друзьями, выпили „брудершафт“ и обедали вместе в его излюбленной винной лавке: он пил только красное вино, презирая пиво. Без вина он не мог жить и к вечеру был неизменно навеселе. Вино и свело его в могилу сорока шести лет от роду.

В начале апреля 1897 года мы всей компанией, вместе с Ашбэ, двинулись в Венецию поучиться у великих колористов — венецианцев. Кроме нас с Кардовским и Веревкиной с Явленским, с нами поехал еще немец-юрист *Рудольф Трейман*, поступивший в школу Ашбэ и удививший всех нас основательным знанием русского языка, который он выучил по самоучителю и из чтения русских книг — Тургенева, Толстого, Достоевского. Культурный, разносторонне образованный, остроумный собеседник, он быстро сошелся с нами и стал своим человеком.

Мы без конца ходили по дворцу дожей, залам Академии и церквам Венеции,



Цветы и фрукты на рояле. 1904 г.

(Гос. Русский музей)

а также по залам только что при нас открывшейся всемирной венецианской выставки современных художников. Из этих посещений, сопровождавшихся постоянным обменом мнений и впечатлений, мы вынесли не мало ценных сведений, значительно пополнивших знания, приобретенные уже в школе.

На выставке в то время всеобщее внимание привлекала знаменитая картина Репина, изображавшая офицерскую дуэль и названная им несколько вычурно: „Простите“. Она и на нас произвела большое впечатление правдивой передачей всей сцены. Особенно верно и тонко Репину удалось уловить последний догорающий луч солнца, которым озарены верхушки деревьев. И художники и публика были положительно покорены Репиным, и его имя сразу стало одним из популярнейших в Италии. Все говорили о „необычайном свете Репина“ — „Il luce di Repin“. Мы были очень горды успехами своего соотечественника.

Этот второй мой приезд в Венецию совпал с началом моего увлечения скульптурой и особенно архитектурой. Мои товарищи по поездке интересовались почти исключительно живописью, я же млел и таял перед скульптурами *Туллио Ломбардо*, *Якопо Сансовино, Алессандро Витториа,* не пропуская их ни в одной церкви. Потрясающее впечатление произвел на меня памятник Коллеони,— *Андреа Вероккио*. Впервые я пережил глубокое волнение перед памятниками архитектуры: собором св. Марка, дворцом дожей, дворцами канала Гранде. Но наибольшее впечатление оставили создания *Сансовино*—библиотека, палаццо Корнер, палаццо Лоредано, Лоджетта, золотая лестница дворца дожей и *Андреа Палладио* — фасады церквей Реденторе и Сан Джорджо Маджоре, зал четырех дверей во дворце дожей. Из фотографических ассортиментов Алинари, Броджи и Андресона я покупал столько же архитектурных фасадов, сколько и снимков с картин.

В Венеции к нашей компании присоединился художник *Николай Иванович Мурашко,* старик, с большой седой бородой, основатель киевской художественной школы, сопровождавший нас часто в наших скитаниях по церквам и уговаривавший по очереди каждого из нас, по возвращении в Россию, приехать к нему в школу и поставить там преподавание по системе Ашбэ. Его племянник, *Александр Мурашко*, поступивший вместе с нами в Академию, вскоре приехал в Мюнхен в школу Ашбэ. Вернувшись из-за границы в Киев, он стал помогать своему дяде в улучшении дела его школы, писал портреты, большею частью обстановочные, писал этюды крестьянок в цветных платках и умер в начале революции.

Из Венеции все вернулись в Мюнхен, я же проехал в Париж и оттуда в Россию, навестить своих. Приезд в Париж я приурочил к открытию салонов, но главной моей целью было повторное ознакомление с жизнью и работой в парижских художественных школах. Хотелось после почти годового пребывания в Мюнхене и основательного знакомства со всеми тамошними установками проверить их плюсы и минусы путем сравнения с художественной жизнью и продукцией Парижа. Я отдавал себе отчет в том, что, засидевшись в одном месте, рискуешь усвоить не только положительные, но и отрицательные стороны общепринятого здесь искусствопонимания, направления, методов обучения и вкусов. Гипноз всегда возможен и естественен, почему проверка казалась мне своевременной и полезной.

Она действительно была необходимой. В Париже мне сразу многое уяснилось,

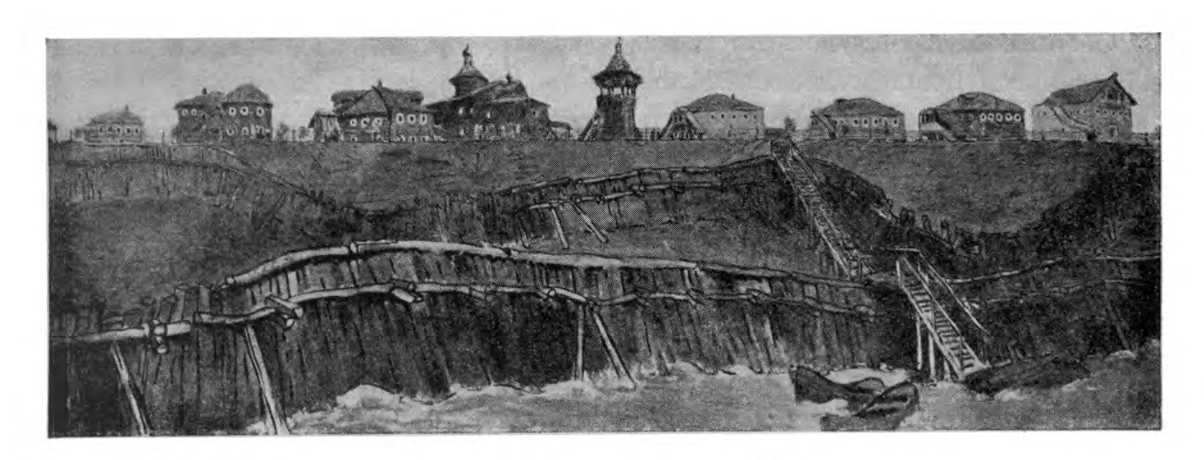
неожиданно свалились кое-какие авторитеты, „великие“ снизились до средних, „большие“—до маленьких.

Прежде всего Париж повалил в моих глазах *Франца Штука* и даже *Ленбаха*, двух художников, возведенных в Мюнхене до степени гениев. С ними полетел и весь Сецессион, с его стариками и молодежью. Восстанавливая в памяти историю этого замечательного перелома в моем художественном мировоззрении, я сейчас не могу воспроизвести все отдельные моменты совершавшегося процесса, но хорошо помню что нарастание этой „измены“ Мюнхену в пользу Парижа шло чрезвычайно энергично и началось в зале импрессионистов Люксембургского музея. Всего за два года перед тем и за год я дважды уже видел эту замечательную коллекцию картин величайших французских живописцев XIX века, но тогда они еще не вполне дошли до меня, а в действительности это означало, что я не дошел до них. Многое мне нравилось, кое-что даже производило сильное впечатление, но все это было не то: не было впечатления раздавливающего, уничтожающего, безоговорочно покоряющего. Оно явилось только сейчас, в третье посещение Парижа. Только теперь мне стало ясно, что *Эдуард Манэ, Огюст Ренуар и Клод Монэ,* хотя и наши современники, могут быть смело поставлены вровень с теми великими мастерами цвета, которыми мы только что восхищались в Венеции. Если кое в чем они им уступают, то кое в чем и превосходят. Столь решительно этот вопрос для меня никогда еще не стоял.

Я обошел все известные в Париже художественные школы или „академии“, записался в академию Жульена, чтобы узнать на практике, чему и как учат в Париже, по вечерам ходил в школу Колороси, славившуюся постановкой рисования набросков, и пришел к заключению, что в систему рисования Ашбэ надо внести только несколько незначительных поправок, чтобы она стала идеальной. Даже дело было не столько в поправках, сколько в неукоснительном и настойчивом проведении всех пунктов системы, ибо на некоторых ее сторонах Ашбэ сам недостаточно энергично настаивал, почему они понемногу приобрели значение второстепенных.

В Париже большое значение придавали „мерке“,—проверке пропорций натурщика на-глаз путем измерения углем или кистью соотношения его отдельных частей. Ашбэ также рекомендовал мерить, чтобы добиваться математически точных пропорций, но никто этого в его школе не делал, считая рекомендуемый прием несущественным; некоторые считали его даже „нехудожественным“ и прямо вредным, как мешающим здоровому росту чувства пропорций.

На самом деле давно уже стало бросаться в глаза пренебрежение пропорциями даже в лучших рисунках школы Ашбэ. В Париже я окончательно понял, что есть два типа рисунка: рисунок точный и рисунок приблизительный. Первый может не быть блестящим с внешней стороны, но зато он передает верно пропорции данной натуры: если натурщица неуклюжа, коротконога, большеголова, то ее такой и следует изображать в условиях школьной работы; если у натурщика дряблые мышцы или заплывшие жиром формы,— незачем наводить мускулатуру из анатомического атласа. Словом, мне было ясно, что нам, художникам нашего времени, нужна не академическая, не брюлловская выучка, а школа правды, не идеализирование природы, не установка на ее „облагороженье“, а реализм, реализм и трижды реализм. И еще мне стало очевидно, что не нужно никакого „шика“ в рисовании, что скромность—союзник прав-



Городок на Северной Двине. 1902 г.

дивости и искренности, а „шик“ и „блеск“ — враги их. Для того чтобы научиться рисовать не вообще человека, а данного человека, надо сначала, конечно, знать, что такое человек вообще и как рисовать его. Этого нам в Петербургской академии никто не рассказывал, и это мы узнали только у Ашбэ. Но узнавши, мы так увлеклись новооткрытой истиной, что ею ограничивали всю задачу, и ошибка Ашбэ заключалась лишь в том, что он недостаточно настойчиво переключал своих учеников после преодоления этой первой стадии на вторую, не менее важную, а для всей дальнейшей художественной практики едва ли еще не более нужную. Идеальный школьный рисунок должен быть точен и математичен. Мерка во время рисования необходима только как средство самопроверки, как способ вышколить свое чувство пропорции, но средство никогда не должно превращаться в цель. Идеалом является такое рисование, которое на основе одного чувства, без всякой мерки, дает максимум точности, т.е. максимум правды. Все эти мысли были мне навеяны изучением постановки дела в парижских школах по линии рисунка. Напрашивался сам собой вывод, что следовало бы соединить в одно целое лучшие стороны Парижа и Мюнхена.

Что касается живописи, то мне казалось, что ни в Париже, ни в Мюнхене нет элементов строгой „системы“ во всех тех советах и указаниях, которые приходилось слышать тут и там.

Если в области рисунка и формы есть какие-то законы, имеющие убедительность, то в сфере живописи все неясно, расплывчато и туманно. Ценны только отдельные наблюдения, единичные практические советы. Но общая художественная атмосфера, но художественный уровень и, главное, идеалы живописи были в Париже вне всякого сомнения выше, чем в Мюнхене. Общий вывод, к которому я пришел, сводился к тому, что настало время подумать о суммировании всех плюсов Парижа и Мюнхена и о ликвидации их минусов. А работать можно где угодно. В частности, в применении к живописи, само собой напрашивалось такое заключение: постараться применить к живописи методы и приемы познания рисунка и формы; найти способ так же правдиво и точно, без искажений и идеализаций, без прикрашивания передавать цвет натуры, как мы передаем или в потенции можем передавать форму натуры.

С этими мыслями я покинул Париж и приехал в Юрьев. Здесь я познакомился с Владимиром Константиновичем Мальмбергом, занимавшим в университете кафедру „классической филологии и истории искусства". Он просил меня зайти в устроенный им при университете кабинет искусства, оборудованный большим числом слепков и античных скульптур, чтобы помочь ему в их расстановках и систематизации. В течение нескольких дней совместной работы над этим материалом я так увлекся развернувшейся картиной последовательного развития античного искусства, что потом целыми днями пропадал здесь, пристально всматриваясь в эти гениальные создания и изучая их. Я был всецело во власти античности, все вечера проводя за чтением „Истории скульптуры" Колиньона и других книг по древней скульптуре. От скульптуры был один шаг до архитектуры, и я обложился и архитектурными увражами, благо Юрьевская библиотека была древнейшей в царской России.

Вернулся я в Мюнхен другим человеком, чем уехал оттуда в Венецию. Явленский полностью разделял мои сомнения и выводы по вопросу о рисунке и живописи, Веревкина сейчас же выписала книгу Колиньона и на Gisela Strasse настал период неистового увлечения скульптурой. Мы вдруг открыли, что в Мюнхене, в Глиптотеке, собраны одни из лучших в мире античных скульптур, о существовании которых мы до того и не подозревали. Начались постоянные паломничества туда, любование, упоение и восторги.

Я тут же неожиданно открыл, что и здание, в котором помещается скульптура, и стоящее напротив него здание Сецессиона и разделяющие их ворота — все это прекрасные сооружения начала XIX века, блестящие образцы архитектуры эпохи классицизма. Архитектурные беседы сблизили меня с несколькими учениками политехникума, приходившими на уроки рисования к Ашбэ. Я стал к ним ходить и понемногу втягивался в архитектуру. Ашбэ познакомил меня с его приятелем, профессором строительного искусства и ректором политехникума *Тиршем,* который стал меня всерьез направлять по новой линии. Появились у меня чертежные принадлежности, доска, рейсшина, готовальня.

Я обложился учебниками математики, механики и всякими строительными курсами, а затем стал ходить в политехникум. Читая книгу за книгой и проделывая все проектные работы, я к 1901 году прошел весь курс политехникума. В это время у меня накопилась уж порядочная библиотека старинных архитектурных книг, начиная с Серлио, Альберти, двух первых изданий Палладио, Скамоцци и до авторов эпохи классицизма включительно. Отъезд в Россию помешал мне держать экзамен на звание архитектора.

Одновременно я занялся еще одним вопросом, приобретавшим по мере продвижения в живописи все более актуальное значение, — вопросом о технике живописи. Все мы только в Мюнхене узнали, что, на ряду с техникой масляной живописи и акварели, существует еще особый вид техники, представляющий собой нечто среднее между масляной и акварельной и носящий название темперы. Против нашей с Кардовским мастерской снимал мастерскую известный карикатурист, один из главных сотрудников „Fliegende Blätter", *Эмиль Рейнеке,* приземистый, с большими усами человек, скорее угрюмого, чем веселого вида. Свои забавные рисунки он делал большею частью по вечерам, день же целиком отдавал живописи. Писал он картины на мифологические

сюжеты, но главным образом натюрморты старо-голландского типа: с фруктами, бокалами вина, омарами и рыбами. Мы с ним быстро сдружились, и он посвятил нас в свои „технические секреты". Его живопись мы принимали за масляную, но оказалось, что он писал исключительно темперой.

Мы оба увлеклись новой для нас техникой, накупили себе готовых темперных красок и начали сочинять у себя в мастерской картинки. Кардовский писал жанровые сцены из русской жизни, поражая меня остротой своей наблюдательности и силой художественной памяти. Помню, он писал гулянье в Переяславле-Залесском, на берегу озера на фоне живописных церквей, монастырей и тонущих в зелени домов. Без всяких материалов и альбомных зарисовок, исключительно на основе своей феноменальной зрительной памяти, он сделал эскиз, имевший все признаки этюда с натуры. Кардовский безошибочно рисовал от себя лошадей, собак, сбрую, складки одежды — все, что ему было нужно для задуманной темы, чем повергал меня в немалое уныние, так как этой редкой способности у меня не было. Впрочем, эта чисто бытовая сторона меня и мало интересовала. Я пробовал эффекты темперы на других темах: „В концерте" — часть концертного зала с черными костюмами мужчин и цветистыми платьями женщин; „В доме свиданий" — группа полуобнаженных женщин вульгарного типа; „Школьницы" — несколько девочек-подростков, идущих в ряд по улице, и т. п.

В первой и второй вещи меня занимала главным образом задача передачи мягкого электрического света, играющего на лицах, пушистых волосах, в складках шелкового платья; в последней интересовала ритмичность движения переплетающихся детских ног — отдаленный отзвук темы парфенонских коней.

Была еще такая тема: „Леда". Ее смысл заключался в том, чтобы полностью вписать в квадратную раму фигуру обнаженной женщины, изогнувшейся в объятиях черного лебедя. Фигура была почти в величину натуры, трактовка живописи — явно под влиянием венецианцев, в темной гамме, с лессировками.

Я начал внимательно всматриваться в технику венецианских мастеров, для чего ежедневно ходил в старую пинакотеку. Мне было ясно, что они в огромном большинстве случаев писали также темперой, чем и объясняется их сила цвета. Как ранее я обложился архитектурными книгами, так теперь рылся у букинистов, скупая старинные руководства к живописи и перебирая все книги по технике живописи в богатейшей национальной библиотеке Мюнхена. Я просил брата, работавшего в то время в Лондоне, заказать кому-нибудь переписать для меня рукопись лейб-медика Карла I, *де Маэрна,* бывшего в дружбе с *Ван Дейком.* Он записал со слов последнего различные рецепты красок и лаков и собрал множество других рецептов.

Сталкиваясь среди этих занятий в библиотеке с художником *Эрнстом Бергером* и выяснив, что он работает над той же проблемой истории техники живописи, я вошел с ним в тесный контакт и ряд вопросов истории, а особенно ряд практических опытов над различными техниками, от античных времен до эпохи XVIII века включительно, мы проделали совместно.

По мере продвижения от ранних эпох к позднейшим, я постепенно переключился от темперы к лаковой живописи и мучительно искал разгадки недосягаемого совершенства техники Веласкеса, не вполне объяснимой одними лишь рецептами книги его учителя, *Пачеко.*

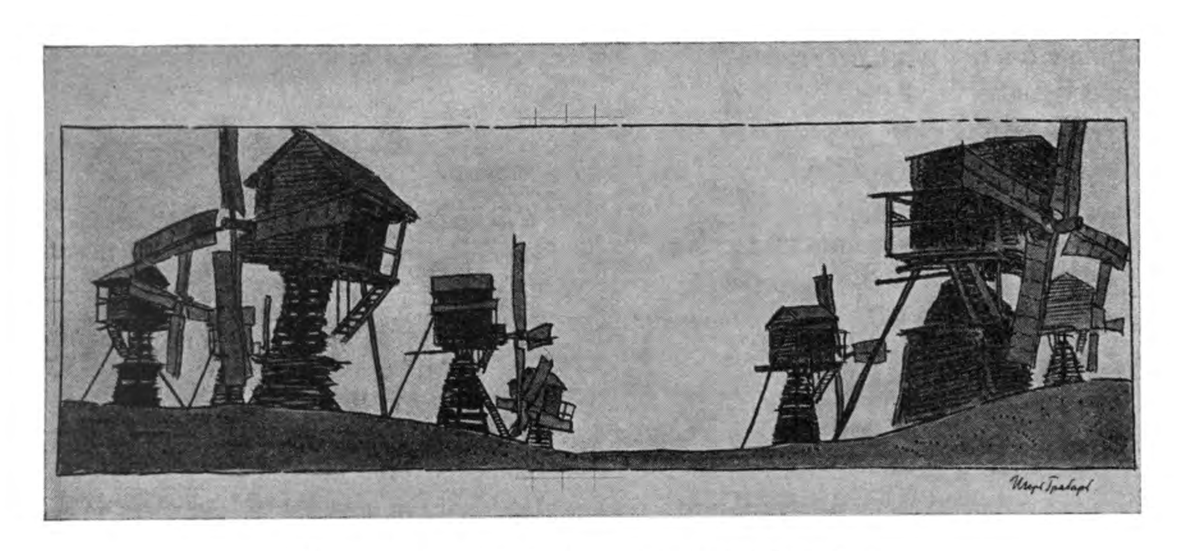
Для всех этих занятий не могло хватить времени в обычных условиях мюнхенской художественной богемы, почему пришлось создавать для себя несколько необычные условия работы: я аккуратно стал ложиться в 9 часов вечера и вставать в 4 часа. Меня никто не тревожил по утрам, а вечером также никто не приходил, зная, что я сплю. Все это стало возможным только после того, как каждый из нас, Кардовский и я, наняли по самостоятельной мастерской. Вернувшись из Юрьева, я поселился на той же Gisela Strasse, в доме рядом, в номере 23, вместе с Трейманом, который занимал только небольшую комнату при мастерской. С ноября 1898 года мы переехали по соседству, против парка, на Königinstrasse, 106. У меня была огромная мастерская и при ней комната; Трейман занимал маленькую комнату.

Я разом отрезал себя от всего уклада мюнхенской художественной жизни, в которой вначале принимал некоторое участие. Жизнь мюнхенского студенчества протекала почти исключительно в кафе. Существовали кафе университетские, политехникума, кафе художников и т. д. Пиво, кофе, игра на биллиарде, чтение газет, шутки, всякие проделки, ухаживания за кельнершами, сидение со своими „шацами" до поздней ночи — вот содержание этой жизни. У каждого студента должен быть обязательно „шац" — „Schatz" — сокровище, — либо кельнерша, либо модистка, либо маленькая конторская служащая. Нравы в Мюнхене были очень патриархальны и примитивны; ни „шацы", ни их мамаши — тоже бывшие когда-то „шацами" — не осложняли и без того сложной жизни мелкого мещанства вопросами половой морали, смотря на дело просто и практично. Алименты являлись отличным регулятором дела, и на них иные мамаши определенно нацеливались заранее, всячески поощряя дочек ловить хотя бы будущих алиментщиков, если уж нельзя выйти замуж.

Особенно много „шацов" поставляли „редуты", как называются в Мюнхене те маскарады, которые устраиваются обычно во время карнавалов. Здесь все пьяно, все нараспашку, никто никого не стесняется, и через девять месяцев после карнавальской „страды" мюнхенское население весьма значительно увеличивается. Д. Н. Кардовский вел себя, как красная девица, ибо был в то время по уши влюблен в *О. Л. Деллавос*, на которой потом и женился. Остальные россияне не отставали от стародавних обычаев гостеприимной страны, давшей им временный приют.

О жизни маленькой русской колонии в Gisela Strasse в Петербурге и Москве стало вскоре известно в тамошних художественных кругах, и к нам начали ездить гости. Первым приехал *Василий Васильевич Переплетчиков,* выделившийся перед этим на устроенной Дягилевым выставке акварелистов своей хорошей акварелью, — подмосковным пейзажем, купленным самим Дягилевым. В то время он был типичным сверстником *Левитана,* подпавшим, подобно всем московским пейзажистам, под его гипнотизирующее влияние. Умный, начитанный, остроумный, он нам всем понравился, хотя мы и расходились с ним уже в то время в художественных вкусах.

Вскоре после него, помнится в начале 1898 года, приехал *Валентин Александрович Серов.* Он очень внимательно, долго рассматривал наши рисунки, которые нашел серьезно штудированными. Он расспрашивал о системе Ашбэ, сравнивал ее с чистяковской и нашел, что между ними не мало общего. Мы познакомили его с Ашбэ, и М. В. Веревкина устроила даже, по случаю приезда Серова, совместное с нами и Ашбэ пиршество. Ашбэ высоко ценил портреты Серова, выставленные на последней выставке



Ветряные мельницы в Архангельской губ. Акварель.

мюнхенского Сецессиона, и был очень польщен, когда Серов стал ему расхваливать наши рисунки. Живописью нашей он не вполне был доволен и был, конечно, прав. В самом деле, в Сецессионе все мы видели его эффектный портрет великого князя Павла Александровича, в конногвардейских латах, с конем, и тонкий по живописи портрет М. К. Олив, взятый в полутоне. Куда же нам было тягаться с этим огромного, европейского калибра мастером? Очаровательный этюд из северной поездки Серова, „Олень“, был на той же выставке куплен принцем-регентом, а пейзаж с лошадками, пасущимися по жнивью, — „Октябрь“, украшающий сейчас Третьяковскую галлерею, был предметом настоящего восхищения со стороны лучших мюнхенских пейзажистов.

Серов произвел на всех отличное впечатление своей скромностью, неудовлетворенностью своими собственными вещами, снисходительностью к другим и глубиной своих суждений. Он говорил то, что думал, не лукавя и не делая комплиментов, почему мне было очень приятно, когда он, внимательно рассмотрев мою голову девочки, повешенную в оригиналы школы, расхвалил ее, отрезав кратко и решительно:

— Очень хорошо нарисовано и неплохо написано. Так в Петербургской Академии не сделают.

Проездом из Парижа в Россию, к нам заехал на несколько дней *Виктор Елпидифорович Мусатов,* бросивший *Кормона* и решивший ехать к себе на родину, в Саратов. Маленький, горбатый, с худощавым бледным лицом, светлыми волосами ежиком и небольшой бородкой, он был трогательно мил и сердечен. Мы все его любили, стараясь оказывать ему всяческое внимание, и только подшучивали над его ментором Кормоном. Мусатов был тогда всецело во власти импрессионистов, писал в полу-дивизионистской манере, в холодных голубых цветах. Наши работы ему казались неплохими, и он просил меня подарить ему одну из моих голов, этюд натурщика-итальянца, взятый в повороте в три четверти. Много лет спустя, незадолго перед смертью, он заставил меня, в виде запоздалой компенсации, взять его этюд женской головы, писанный с сестры на солнце, на фоне зеленой травы. В то время никто из нас не мог себе представить,

да и он сам не знал, во что выльется его дальнейшее искусство, скованное тогда импрессионизмом.

После этого у нас перебывало еще много товарищей по Академии, а однажды нагрянула вся мастерская *Куинджи,* во главе с самим Архипом Ивановичем, который возил своих учеников на собственный счет по всей Европе. Самоуверенные рассуждения его об искусстве показались нам слишком примитивными и невразумительными.

Судьбе угодно было, чтобы в Мюнхене мне еще раз выпала на долю работа в области театра. Известный писатель *Эрнст фон-Вольцоген,* талантливый новеллист, юморист и драматург, затеял поставить в Мюнхене „Власть тьмы" Толстого. В поисках русских, которые помогли бы ему разобраться в непонятных по одному только тексту драмы бытовых подробностях русской крестьянской жизни, Вольцоген напал на нас с Кардовским, и нам пришлось впрячься в сложную работу по постановке. Кардовский сочинил отличные эскизы декораций, которые мы писали вместе. Я учел опыт, извлеченный мною из посещений врубелевской мастерской, в Панаевском театре, и из мастерской декораций к „Рафаэлю", писанных Щербиновским. Декорации вышли не шаблонными, и художники отметили их чисто живописную новизну, в Мюнхене до этого не виданную. Спектакль обошелся без „развесистой клюквы" и был вполне приемлем даже для русских: все актеры крестились как следует, обнимались, садились, разговаривали как настоящие мужики и были одеты во все подлинно мужицкое.

Постановка имела успех. У Вольцогена я познакомился с художником *Слефогтом,* жившим тогда в Мюнхене и вскоре переехавшим в Берлин, где он выдвинулся в первые ряды немецких мастеров живописи.

Надо было приступать к практическим мерам, вытекавшим из моих парижских выводов о преимуществах парижской и мюнхенской систем. В применении к рисунку это не представляло никаких затруднений, и я тотчас же по возвращении в Мюнхен приступил к рисованию по французской системе, с учетом всех бесспорных сторон системы Ашбэ. Дело сразу двинулось: рисунки стали строже, точнее передавали натуру и были проще в трактовке форм и линий.

Гораздо сложнее обстояло дело с живописью. Надо было изыскивать какие-то иные средства, ибо в цвете меркой не поможешь. После долгих изысканий и бесконечного экспериментирования я набрел на способ, представлявший в живописи нечто, аналогичное мерке в рисунке. Важно было создать такой способ писания с натуры, который давал бы максимальные гарантии самоконтроля и объективной правды, необходимой при школьном штудировании. Я начал ставить свой холст рядом с натурой, вплотную притыкая его к последней. Сзади я укреплял зеркало, отражавшее одновременно и натуру и холст с этюдом, что давало возможность постоянной самопроверки. Задача заключалась в том, чтобы передать натуру до полной иллюзии, до невозможности отличить, где натура, а где холст с живописью. Я отдавал себе ясный отчет, что избранный мною путь объемного иллюзионизма чреват опасностями, но, избрав его, я твердо по нему двинулся, не сворачивая в сторону, ибо для меня он был только временным средством, а не конечной целью. Я заранее шел на полный отказ от субъективистических и индивидуалистических художественных концепций, во имя объективной правды, но твердо верил, что придет день, когда, преодолев эту узкую, чисто учебную задачу, смогу перейти на иной путь. Надев эти жесткие шоры, я пу-



Под березами. 1904 г.

Неоконченный групповой портрет.

стился в писание натюрмортов, сначала простых, легко поддававшихся доведению до иллюзорности, а затем все более сложных и технически трудных.

Занятый этим делом, я мало времени мог уделять школе и, после некоторых колебаний, поговорив по душам за стаканом пива с Ашбэ, я объявил ему, что вынужден уйти из школы, ибо работаю почти исключительно у себя в мастерской. Ашбэ был чувствителен, поэтому всплакнул, и мы расстались друзьями.

Весть о моем уходе из школы была воспринята некоторыми из моих товарищей, ориентировавшихся уже давно на мою „систему“, как знак некоего протеста и шаг демонстративного значения, чего на самом деле не было. Через несколько дней ко мне явилась депутация, человек в двадцать, предложившая мне открыть свою собственную школу, причем все связанные с этим расходы ученики готовы были принять на себя. Я категорически отклонил предложение, поблагодарив за оказанную мне этим обращением честь и подчеркнув, что я ушел только потому, что хочу работать для себя и у себя, и что я считал бы себя последним человеком, если бы, будучи в дружбе с Ашбэ, пошел на шаг, который мог быть истолкован, как предательский по отношению к нему. Меня пробовали уговорить, но я оставался при своем решении.

В тот же вечер, около девяти часов, когда я уже собирался ложиться, в мою дверь неистово застучали палкой. Когда я отворил, передо мною стоял маленький Ашбэ, как всегда в шляпе набекрень, с чолкой пушистых волос на правой стороне головы, с „вирджинией“ в зубах. Он пошатывался: было ясно, что он выпил.

— Servus, nämlich!

„Servus“ было его постоянное приветствие, привезенное из Вены, где оно в моде.

Ашбэ стал меня крепко обнимать, приговаривая:

— Ты, Игорь, именно благородный человек. Я это именно всегда знал и говорил. Не отрицай, я тебе запрещаю это, я знаю, что говорю: я узнал именно, что ты им наотрез отказал. Благородный человек. Именно благородный.

Я едва мог его успокоить. Он попросил у меня „именно“ вина, ибо у него „именно“ страшная жажда.

Но вина у меня никогда не бывало, и это ускорило его уход. Он успел мне все же сказать, что пришел ко мне с предложением разделить его школу пополам со мною.

— Ты, понимаешь, именно, пополам: именно — Azbe und Grabar Schule, — мы сочиним новую программу, сделаем красивые проспекты, ты можешь развивать свои новые французские идеи, и все именно будет как нельзя лучше.

Он скоро ушел в свой кабачок, к фрау Дёллингер, и я был уверен, что, очухавшись на следующее утро, он забудет о своем вечернем визите. Я ошибся: он еще с большим упорством стал на другой день настаивать на разделе школы и составлении программы и не унимался до тех пор, пока программа не была мною составлена и мы не оформили всего дела.

Так как старая школа в „русском доме“ становилась уже тесной, то мы наняли, в дополнение к ней, новую большую мастерскую на той же Georgen Strasse. Ко мне сразу перешли двадцать инициаторов новой школы и еще десяток других, и мы дружески и славно поделили наши „сферы влияния“. Ни разу за все наше совместное существование между нами не было ни малейших поводов для взаимного недовольства или трений.

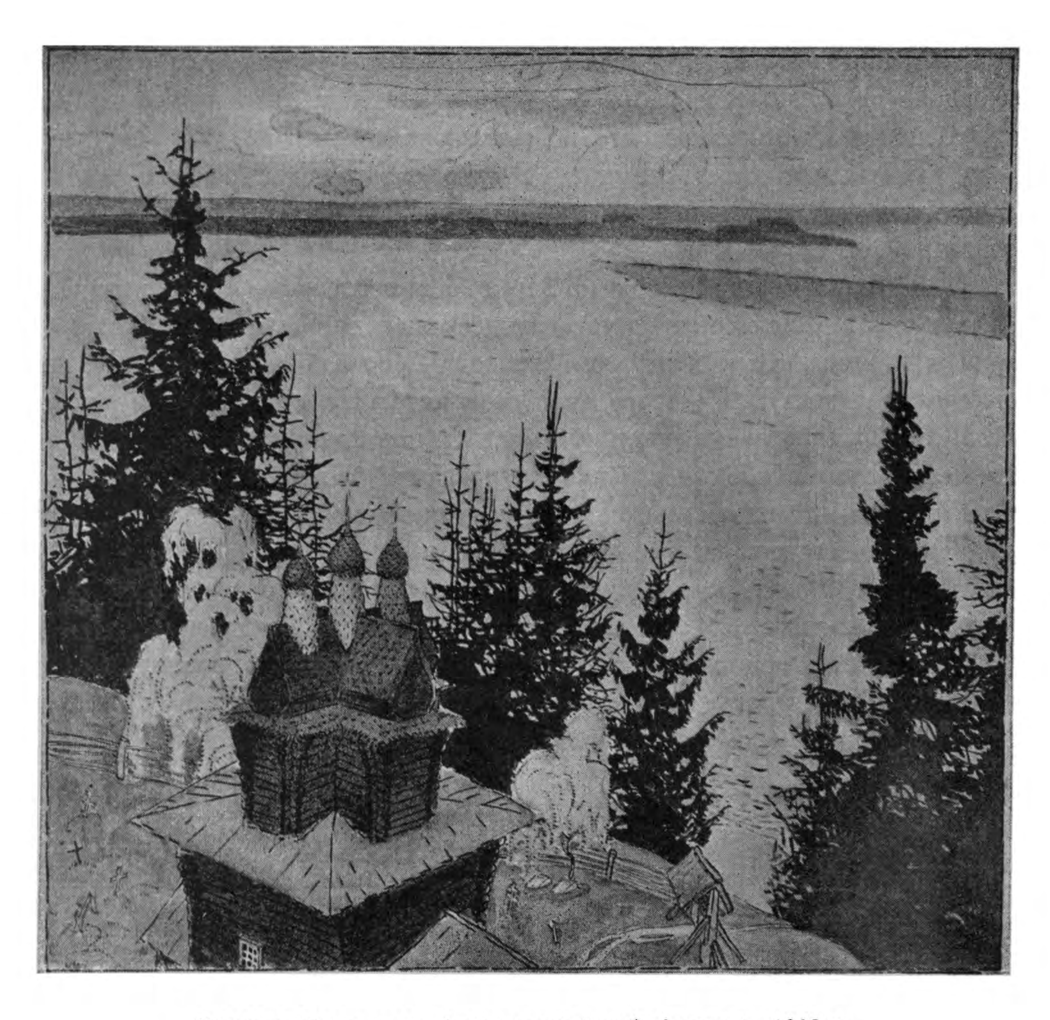
Преподавание имело свою положительную сторону. В Мюнхен съезжались люди со всех концов света; на ряду с дилетантами были стажированные художники, иногда даже с большими именами, желавшие освежить свои знания, набить руку. В числе последних в школу Ашбэ пришел и известный соратник *Лейбля и Шуха, Рудольф Хирт Дюфрен,* автор замечательного автопортрета франкфуртского музея, портрета Шуха, мюнхенского нового музея, „Шперль и Лейбль в лодке", в музее Карлсруэ. Талантливый живописец, родственный по духу Лейблю, он в пятьдесят с небольшим лет захирел, потерял веру в себя и, думая тряхнуть стариной, пришел к нам в школу. Мне приходилось с ним говорить о самых азбучных для нас всех истинах, которых он не знал. Он был совершенно беспомощен, не мог нарисовать ни головы, ни обнаженной фигуры, сбивая форму, не чувствуя цвета.

— Можно ли до такой степени растерять все свои знания?—недоумевали все мы. На меня его дилетантская мазня производила удручающее впечатление не столько сама по себе, сколько доказанным фактом возможности все забыть, если перестать серьезно над собой работать и изучению натуры предпочесть стряпание дешевых картинок под галантных голландцев. Приходилось говорить с ним преувеличенно деликатным образом, щадя его самолюбие.

Общение с художниками законченными или считавшими себя законченными было интересно и небесполезно. Формулируя свои мысли, я прежде всего должен был приводить их в систему, отбрасывая случайное и акцентируя на существенном. Уча других, учишься и сам. Поэтому годы преподавательской деятельности я отнюдь не считаю потерянными понапрасну,—они дали мне много, окончательно уяснив важнейшие проблемы рисунка, формы, живописи, расчистив путь к дальнейшему движению.

Летом я съездил в Юрьев, чтобы повидать своих и отдохнуть от огромной работы, которой добровольно нагрузил себя в Мюнхене и от которой изрядно устал. Маркс узнал каким-то образом, что я был в России, а к нему не показался. Это его возмутило, тем более, что после статьи „Упадок или возрождение?" я почил на лаврах и ничего для „Нивы" не сделал. Как ни тянул деликатный Грюнберг, а пришлось ему по поручению Маркса писать мне письмо, напоминающее о нашем уговоре. К тому же плакат для подписки на „Ниву" на 1899 год, заказанный мне Марксом и исполненный мною в угольной технике, ему не понравился, а от иллюстраций к Гончарову я отказался. Плакат был действительно плох, пускаться же снова в давно мне опостылевшее иллюстрирование я решительно не мог. Назревал настоящий конфликт. Маркс велел прекратить высылку мне денег; последние были мне теперь уже не нужны, ибо я зарабатывал втрое больше своей школой, но я чувствовал себя не по себе и сознавал, что кругом виноват: я действительно жестоко подвел Маркса, почему и написал ему извинительное письмо, не обещая впрочем очень исправиться.

Но события стали разыгрываться в иную сторону. В „Новом Времени" от 27 ноября 1898 года появилась статья Н. Кравченко, посвященная одновременному выходу двух конкурирующих художественных журналов—„Мир Искусства" и „Искусство и художественная промышленность". Издателями первого являлись кн. *М. К. Тенишева* и *С. П. Дягилев,* редактор-издатель второго—*Н. С. Собко.* Одновременно я получил письмо от *Ф. Д. Батюшкова,* писавшего мне по поручению Собко, который просил меня дать какую-нибудь статью для его журнала. Не успел я ответить ему, предлагая



Погост в Пермогорье, Архангельской губ. Акварель. 1903 г.

несколько тем, как получил письмо от Дягилева, обратившегося ко мне с аналогичной просьбой. Зная, что за Собко стоит Стасов, я не мог колебаться и, наскоро состряпав плохенькую статейку о единственной выставке осеннего сезона,— „Зимнем сецессионе“, послал ее в начале декабря Дягилеву. Она была помещена в № 3-4 „Мира Искусства“ и открыла собою мое постоянное сотрудничество в журнале, не прерывавшееся до последних дней его существования. Статья эта была первой в серии моих „Писем из Мюнхена“. „Нива“ сменилась бесповоротно „Миром Искусства“.

Второе письмо из Мюнхена было посвящено творчеству *Феликса Ропса.* И. И. Щукин, предложивший Дягилеву свои услуги в качестве сотрудника журнала и оскорбленный его отказом, сделанным к тому же в несколько пренебрежительной форме, решил ему отомстить. Он не придумал ничего лучшего, как выбрать для этой цели, в качестве козла отпущения, меня, и, будучи постоянным сотрудником „Нового Времени“, послал туда статью, высмеивающую мои критические приемы и оценки. Статья была подписана псевдонимом *Жан Броше* (Иван Щука). В свою очередь, и я не остался в долгу и написал статью „Ответ г. Жану Броше“, помещенную в № 10 „Мира Искусства“

за 1899 год. Эпиграфом к ней я взял изречение Козьмы Пруткова: „Метая камешки в воду, зри на расходящиеся от сего круги, ибо иначе из занятия твоего ничего не выйдет". В ней я зло высмеивал его полемические приемы.

Щукин прислал мне после этой статьи письмо, в котором откровенно признавался, что его ядовитая стрела была направлена исключительно в Дягилева и только рикошетом попала в меня.

Летом 1899 года я съездил еще раз в Венецию на международную выставку, о которой написал в „Мир Искусства" отчет для двенадцатого номера 1899 года.

Во время приезда к нам в начале 1898 года Серова, он спросил меня, не хочу ли я участвовать в конкурсе, устраиваемом обычно Московским обществом любителей художеств. За премированную картину выдавали порядочную сумму, что-то рублей шестьсот-восемьсот. Я обещал что-нибудь прислать. В ноябре он напомнил мне в письме из Москвы, что если я еще не раздумал прислать на конкурс картину, то чтобы торопился и чтобы теперь же послал заявление об участии.

Подстегивание Серова было излишним: я уже упорно работал над картиной. Собственно это был портрет. Я выбрал девочку-натурщицу лет двенадцати, одел ее в специально сшитое короткое платьице, старо-розового оттенка, шедшего к ее золотистым распущенным волосам, бледному лицу, голубым глазам и красным губам. Я поставил ее на фоне стены, на которой повесил античный, слегка раскрашенный и патинированный барельеф. Девочка стояла во весь рост, в повороте вправо от зрителя, смотря на зрителя.

Технически картина была задумана чрезвычайно сложно, с специальной подготовкой под лессировку каждого отдельного куска, различного по цвету и фактуре. Написанная темперой, с последующим покрытием лаком, картина имела успех в кругах видевших ее мюнхенских художников. В мою мастерскую приходили и не художники, в числе их был русский посланник А. П. Извольский, впоследствии министр иностранных дел, носивший монокль и всегда изысканно предупредительный и вежливый. Посмотрев на картину, он произнес тоном, не допускающим возражения:

— C'est bien du grand art, — superbe!

В Москве картина не была удостоена премии, которую в тот раз получил *Татевасьянц*. Художникам она показалась странной и непонятной, хотя исполненной умело и интересно. Ее восприняли, как чужеродное тело, неожиданно свалившееся на русскую почву. Серову она понравилась.

Мои эксперименты с натюрмортной иллюзорностью подходили к концу, и мне хотелось свести их результаты к одному большому холсту с фигурой. Я взял натурщицу „арабской крови" — дочь циркового наездника-араба и его мимолетного карнавального „шаца", мюнхенской кельнерши. Черная, смуглая, красиво сложенная, она отлично держала позу. Задуманная мною общая гамма была черно-серебряная. Купив платье из белого атласа, покрытого черным тюлем, я просил „арабку" одеться, надев сверху черный жакет на лиловой шелковой подкладке. Я усадил ее на золоченый стул, поставив рядом столик красного дерева с букетом цветов в японской вазочке. Нагибаясь, она левой рукой ласкала мою красавицу собаку, — блестящий экземпляр пятнистого черно-белого далматского дога.

Писал я в величину натуры, с таким расчетом, чтобы на расстоянии нельзя было

отличить, где натура, а где холст. Писал с редким воодушевлением и достиг желаемого. Собака была приучена стоять смирно, чего мы добились путем долгой тренировки и при помощи вкусной кормежки. На следующий день я позвал всю свою школу, задрапировав предварительно одной и той же материей как холст, так и натуру ко времени прихода учеников. Эффект получился полный: собака не дрогнула в течение двух-трех минут, и никто не мог узнать, где натура, где живопись.

Само собой разумеется, что я тут же пояснил своим ученикам то, что повторял уже десятки раз,— что иллюзорность не есть цель, а лишь средство, что я этой своей картины не считаю произведением искусства и никогда ее не выставлю. Свое слово я сдержал в течение тридцати семи лет, протекших с тех пор до настоящего времени: ни разу нигде я ее не выставлял, несмотря на все уговоры за границей и в России.

К этому времени в нашей русской колонии произошли уже некоторые сдвиги, отразившиеся в какой-то мере на последних годах моего пребывания в Мюнхене. Колония наша разрасталась, так как тяга к нам из Петербурга и Москвы усиливалась. Давно уже деятельным членом нашего кружка сделался приехавший из Москвы *Василий Васильевич Кандинский.* Юрист по образованию, оставленный при Московском университете и едва ли не приват-доцент уже, он занимался живописью и, имея средства, решился все бросить и переехать в Мюнхен. Он был совсем из другого теста, чем все мы,— более сдержан, менее склонен к увлечениям, больше себе на уме и меньше „душа нараспашку". Он писал маленькие пейзажные этюдики, пользуясь не кистью, а мастихином, и накладывая яркими красками отдельные планчики. Получались пестрые, никак не согласованные колористически этюдики. Все мы относились к ним сдержанно, подшучивали между собой над этими упражнениями в „чистоте красок". У Ашбэ Кандинский также не слишком преуспевал и вообще талантами не блистал.

Видя, что в направлении реалистическом у него ничего не получается, он пустился в стилизацию, бывшую в то время как раз в моде: *Томас Теодор Гейне* в журнале „Simplicissimus", *Юлиус Дитц* в „Jugend", *Константин Сомов* в „Мире Искусства" имели такой успех, что не давали покоя честолюбивому Кандинскому. Он также принялся за тридцатые годы и стал писать, яркой темперой на черной бумаге, картинки из жизни первой половины XIX века.

Картинки не могли быть приняты на выставки „Мира Искусства", но были приняты „Московским товариществом", на выставках которого и появлялись в течение нескольких лет. Успеха они не имели и считались явным балластом. Приходилось выдумывать новый трюк.

В 1901 году Кандинский писал уже большие холсты, в жидкой масляной технике, интенсивные по расцветке, долженствовавшей передавать какие-то сложные чувства, ощущения и даже идеи. Они были столь хаотичны, что я не в состоянии сейчас воспроизвести их в своей памяти. Были они неприятны и надуманы. Несчастье Кандинского заключалось в том, что все его „выдумки" шли от мозга, а не от чувства, от рассуждения, а не от таланта. Во всем, что он делал, он типичный „мозговик" и „комбинатор"—feiner Konditor, как говорят немцы. В дни полной расхлябанности, характерной для европейской буржуазии на грани XIX и XX веков, он попал в точку, ибо его непонятности и трюкачество принимались снобами-коллекционерами из бан-

киров и владельцев крупнейших индустриальных предприятий, как некое откровение. Кандинский был для них тем более приемлем, что его продукция была типично немецким детищем, немецкой вариацией парижских „левых“ трюков. Он так и вошел в историю немецкого экспрессионизма, как мастер, до мозга костей немецкий, национальный.

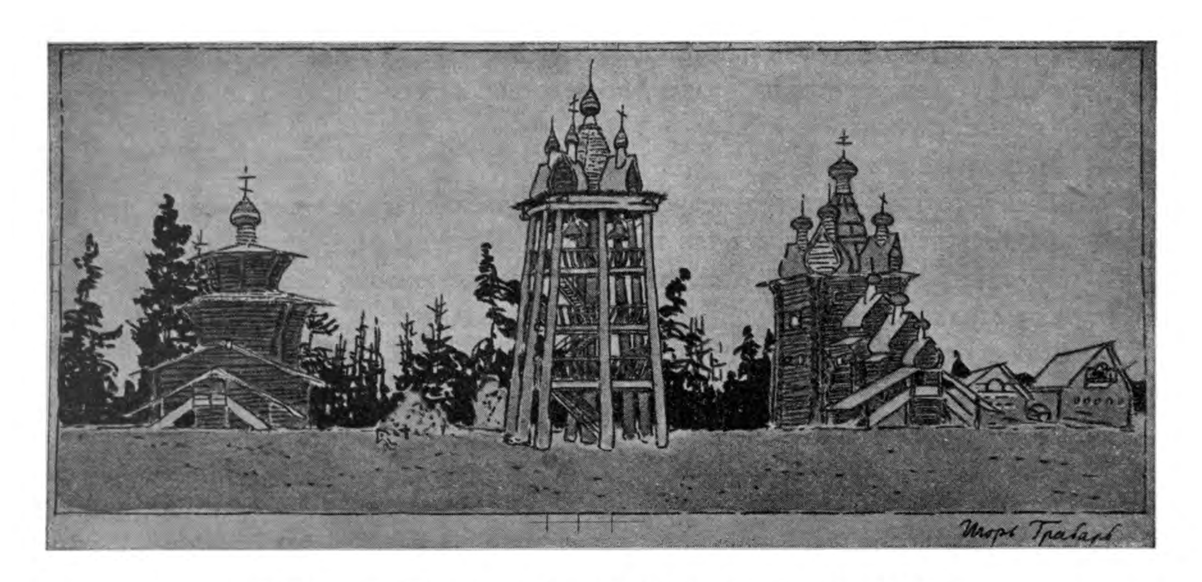
В начале революции, когда были в моде занесенные с Запада всяческие „измы“ Кандинский и у нас кое-кому казался великим мастером последнего крика моды— „беспредметного искусства“. Мы с Кардовским знали цену его индивидуальности, но тогда и думать нельзя было о разоблачении в художественных кругах кумира, вскоре впрочем „благоразумно“ бежавшего в „левейшую из левых“ художественных колоний Германии—в Дессау, где он до сих пор состоит профессором.

Из других членов мюнхенского кружка русских надо упомянуть о бароне *Николае Николаевиче Зедделере,* не блиставшем успехами у Ашбэ, но приятном человеке и хорошем фотографе. Недолгими гостями были в школе *Иван Яковлевич Билибин,* впоследствии рисовальщик „в русском стиле“, сотрудник „Мира Искусства“, и *Д. Ф. Богословский,* ученик Репина, специализовавшийся в Мюнхене на реставрации картин, впоследствии реставратор Эрмитажа, Русского музея и Третьяковской галлереи.

Мои занятия историей техники живописи и лабораторные испытания с плавкой смол и исканием новых связующих веществ возбудили среди художников самые разноречивые толки. Из того факта, что я заперся и работал в стороне от всех, даже своих друзей, был сделан вывод, что я явно открыл какой-то невероятный талисман технический, в виде лака или связующего пигменты вещества, которого одного достаточно, чтобы сразу записать замечательные картины. Я всячески это отрицал, ибо я действительно искал, но ничего потрясающего не нашел. Да, кроме того, ко мне был вхож Трейман, живший со мною в одной квартире и также отрицавший факт „открытия“. Ему тоже не верили, и между мною и остальными членами кружка наступило временное охлаждение, прошедшее только с годами, когда на моих же этюдах и картинах выяснилось с полной очевидностью, что никакого в них небывалого технического приема не заметно.

Больше всего я искал в направлении замены масла красок другим связующим, которое давало бы краске большую плавкость и позволяло бы легко и свободно вписывать в красочное тесто новые мазки, органически с ним сливающиеся. Кое-чего я добился и мне даже удалось написать недурной этюд головы, но уйдя на несколько часов из мастерской и вернувшись обратно, я, к своему огорчению, увидал, что краски потекли: волосы съехали на глаза, глаза потекли до носа, нос зашел за подбородок. Надо было не ставить холста вертикально до высыхания, а класть его плашмя. Но все это были лишь опыты; ничего большего я не нашел.

Осенью 1898 года в Мюнхен приехал из Москвы учиться живописи кн. *С. А. Щербатов,* сын кн. А. А. Щербатова, первого московского городского головы, друга В. Н. Чичерина и Ф. М. Дмитриева, от которого я слыхал много лестного о нем. Молодой Щербатов поступил к Ашбэ, потом перешел ко мне и в начале 1899 года сделал мне предложение, которое меня весьма устраивало. Договорившись с Трейманом и узнав, какую приблизительно сумму приносит мне ежемесячно школа, он спросил меня, не устроила ли бы меня такая комбинация: они мне выплачивают столько же,



Село Ракулы на Северной Двине, в XVII веке. Акварель. 1903 г.
(Собр. И. М. Степанова, в Ленинграде).

сколько я имею там, но я бросаю школу, работаю только у себя в мастерской и в свободное время занимаюсь с ними обоими по рисованию и живописи.

Попросив несколько дней для размышления и взвесив все за и против, я принял предложение. Щербатов поселился по той же лестнице, где жили мы с Трейманом, лишь этажем ниже, и начался новый период моей мюнхенской жизни. Щербатов был очень талантлив, живо схватывая малейшие намеки, и вскоре так усвоил строение головы, лепку, игру света, что оставил далеко позади других учеников, работавших два года и больше. Трейман шел тише, его германская кровь тянула его к иным берегам, к которым он впоследствии и приплыл: он пишет сейчас небольшие акварели и темперы „с настроением“,—тонко выписанные немецкие виды, с догорающим вечером, с молодым месяцем,—скорее графического, чем живописного порядка. Вместо школы Ашбэ и Грабаря стала опять школа Ашбэ.

Около этого же времени в Мюнхен приехал из Петербурга барон *К. К. Рауш фон Траубенберг,* поступивший, конечно, также в школу Ашбэ. Он был типичный дилетант, прожигатель жизни, но человек не без способностей. Циник от природы, развивший это свойство до невероятных пределов своеобразной философией эгоизма, он сначала рисовал, потом стал лепить. Мне пришлось с ним заниматься и по скульптуре. Я объяснил ему строение головы и человеческого тела. Скульптурная техника была мне знакома, так как одно время я довольно много лепил, сперва для изучения анатомии, а затем для укрепления своего чувства формы.

Впоследствии Траубенберг жуировал в петербургских светских кругах, остепенился, женился и работал небольшие статуэтки, имевшие на выставках успех.

В начале июня 1899 года неожиданно ко мне приехал из Инсбрука дедушка. Несмотря на свои восемьдесят с лишним лет, он, как юноша, взбегал по лестнице на четвертый этаж, был весел, ел за двоих и уговорил меня поехать вместе с ним к па-

теру Кнейпу, славившемуся на всю Европу своей системой водолечения. Я поехал и был там свидетелем изумления врачей, исследовавших его сердце и прочие органы. Главный из них спросил:

— Да сколько вам лет?

— Девяносто три,— ответил дедушка, всегда увеличивавший число своих лет, почему его действительный возраст так и остался невыясненным.

— Ну, так вам нечего у нас делать: у вас сердце юноши, легкие тоже. Вы проживете еще столько же. А какой образ жизни вы ведете?

— Всю жизнь брал ледяную ванну утром и вечером, спал зимой и летом при открытых окнах и пил только воду.

— Вот она живая реклама наших идей.

Через два года он схватил воспаление легких. Быстро с ним справившись, но имея еще температуру, он ночью открыл настежь все окна, закрытые по распоряжению врачей, и принял холодную ванну. Это его свело в могилу.

К началу 1899 года относится и разрыв Репина с „Миром Искусства“ из-за моей статьи, в которой я неуважительно отозвался о *Яне Матейке,* знаменитом польском художнике, высоко ценимом Репиным. Он напечатал в апрельском номере „Нивы“ за этот год статью, в которой возмущался моим отзывом и заявлял, что ввиду этого прерывает с „Миром Искусства“.

В конце 1899 года нашу колонию глубоко взволновало исполнение в Мюнхене оперы „Руслан и Людмила“, о котором я послал статью в „Новое Время“. Это было словно дивным сном, оставившим надолго светлое радостное воспоминание. С этого времени я зачастил в концерты.

Весной 1900 года мы с Щербатовым, Трейманом и Траубенбергом поехали в Париж на всемирную выставку. Незабываемы впечатления, вынесенные мною от ретроспективного отдела выставки, в котором впервые столь полно были представлены такие гиганты французского искусства, как *Милле, Курбэ, Манэ.* Но эта выставка мне подсказала мысль, не дававшую мне с тех пор покоя,— мысль, что художнику надо сидеть у себя дома и изображать свою, ему близкую и родную жизнь. *Милле, Курбэ* и *Манэ* писали то, что видели вокруг себя, потому что понимали это свое лучше, чем чужое и потому что любили его больше чужого.

Все, над чем я работал в последующие годы у себя в городской мастерской и в мастерской загородной, которую снял летом 1900 года, носило отпечаток неуверенных нащупываний, попыток найти себя. Но я находил себя исключительно только в работах, исполненных непосредственно с натуры,— в натюрмортах и портретах. Я с тем и снял загородную мастерскую, чтобы, удалившись из города, попытать силы на воздухе.

Мастерская была огромная, светлая, с прекрасными хорами, помещалась во втором этаже и соединялась с двумя комнатами для жилья. Внизу было еще несколько комнат. Этот дом был выстроен для себя популярным в то время в Германии „сверххудожником“ и „сверхчеловеком“ *Дифенбахом,* автором гигантского фриза „Per aspera ad astra“, 68 метров в длину, объявившим себя основателем новой религии. У него были сотни поклонников и поклонниц, славивших его повсюду и собиравших для „учителя“ деньги. Так как в деревеньке Дорфен, возле Вольфратсгаузена, где находился этот дом, про последний ходила „дурная молва“ и не один местный крестьянин клялся, что



Толстые женщины.

Гротеск.

1904 г.

собственными глазами видел ночью в мастерской „белое привидение“, то мне, как не боявшемуся привидений, удалось нанять весь дом за какую-то смехотворную сумму — что-то марок за тридцать — на все лето.

Баварская природа меня никак не трогала; за все время своего пребывания в Мюнхене я не написал ни одного баварского пейзажа. Пробовал брать натурщицу, одевал ее в различные платья и писал с нее небольшие этюды-портреты в пленере: они выходили сухими и надуманными. Почти все сделанные здесь вещи я уничтожил на одном из тех ауто да фэ, которые я от поры до времени устраивал в свои мюнхенские годы, в дни особых сомнений и усугубленного презрения к собственным упражнениям. Я сжег не менее сотни досок, холстов и картонов, отдавая себе ясный отчет, что человечество от этого ничего не потеряет.

Одна из дорфеновских небольших картин — портрет женщины в черном, в рост, на фоне зелени, с пуделем, долгое время находилась у *М. В. Добужинского*, который приехал в Мюнхен в 1899 году и после работы у Холоши перешел к Ашбэ. Он выгодно отличался своей красивой внешностью, холеной бородкой, подстриженной лопаткой, опрятным костюмом и изысканными манерами от нашей довольно простоватой и слегка распущенной компании. Он окончил университет и приехал серьезно учиться живописи, но тогда еще мало продвинулся вперед и был на положении начинающего.

Кроме „Женщины в черном“, в которой мне хотелось передать музыкальное чувство ритма и гармонии черного с зеленым, я работал еще над несколькими аналогичными темами, с названиями, заимствованными из музыки. Женщина в черном была „Adagio“. Была еще одна женская фигура, называвшаяся „Pizzicato“, что должно было находить свое выражение в технике дробных деталей и в барашковых облаках неба. Было и „Largo“ и „Andante“. Но все это было как-то слишком „иностранно“, и даже слишком „по-мюнхенски“, а к 1900 году я уже определенно тяготился печатью Мюнхена, которую чувствовал на себе, несмотря на явно обозначившееся тяготение к Парижу. Все было не свое, а чужое, навеянное. То здоровое и жизненное начало, которое мне давали натюрморты и этюды с натурщиц в мастерской, здесь от меня непонятным образом ускользало, уступая место надуманности.

Еще за два года до того все мы возмущались отношением Москвы и московских художников к живописи, не похожей на тогдашнюю русскую. Приехавший тогда в Мюнхен *Кандинский* язвительно рассказывал, как Поленов критиковал портрет Мартыновой *Браза*, на котором будто бы ручка „не по-русски написана“. А в 1901 году меня и самого уже „гложет червь сомнения“: ведь в самом деле все это напускное, понатасканное откуда-то.

Кроме натюрмортов, была только одна тема, выпадавшая из всех других и имевшая признаки жизненности, — тема „Толстых женщин“.

Во время поездки в Париж в 1898 году я был поражен пышностью и великолепием тогдашних мод. Женщины в театрах утопали в какой-то черно-серебряной пене из муслина и шелка. Мне хотелось попасть в какой-нибудь богатый банкирский или аристократический дом, где бы я мог видеть „цвет парижского света“. Это устроил мне И. И. Щукин, с помощью *Родена, Ренуара* и *Дега.* Одна из самых больших банкирш, фамилии которой я сейчас не помню, устраивала у себя маскированный бал, на который должен был съехаться весь Париж. Сюда-то мне и достали приглашение.

Зрелище, открывшееся перед моими глазами, было поистине волшебным по роскоши нарядов, блеску бриллиантов и „галантности“ общества. Но самая потрясающая картина развернулась передо мною, когда я заглянул в гостиную. Здесь у стены сидели в ряд необычайной толщины женщины, с огромными вырезами на тучной груди и спине, с оплывшими жиром лицами и шеями, с фантастическими формами обнаженных рук. Общая гамма была серебристо-черная; лишь две фигуры выделялись из нее ярким синим и ослепительно зеленым цветом.

Я обомлел от этого зрелища и долго стоял, прислонившись к дверям, скрытый портьерой. Было нечто чудовищное, отвратительное, отталкивающее в этой фаланге мяса, пуха и бриллиантов, но было и нечто притягивающее, завлекающее, магическое.

Я долго не мог притти в себя и, вернувшись в Мюнхен, начал искать на бумаге и холсте выражения сложных и противоречивых чувств, вызванных у меня зрелищем развала денежной аристократии. Сначала я строил все на черной гамме, потом на смешанной, еще позднее на светлой и пестрой. Три года мучила меня эта проклятая тема, которой я в Мюнхене так и не одолел, хотя беспрестанно ходил наблюдать подобие виденных фурий в театральные и концертные залы. Большую картину на ту же тему я написал уже в России, три года спустя.

В апреле 1901 года я съездил с Щербатовым и Трейманом на Рейн, в Кольмар, чтобы увидать в оригинале знаменитые картины *Матиаса Грюневальда*, а вернувшись обратно, я уже ни о чем не мог думать, как только о возвращении в Россию. Что бы я ни делал, что бы ни начинал, одна неотступная мысль стояла в голове: „назад, в Россию“.

VII

ЭПОХА „МИРА ИСКУССТВА“

1901—1904

На Черноморском побережье. В Наре-Фоминском. Щербатовы. М. А. Врубель. С. И. Щукин. Осенние этюды. В Юрьеве. В Петербурге. Редакция „Мира Искусства“. С. П. Дягилев. Д. В. Философов. В. Ф. Нувель. С. П. Яремич. Лев Бакст. В. В. Розанов. Александр Бенуа. К. А. Сомов. Е. Е. Лансере. А. П. Остроумова. В. В. Матэ. И. Я. Билибин. М. В. Добужинский. Г. И. Нарбут. В. А. Серов. А. П. Нурок. Н. К. Рерих. Выставка „Мира Искусства“ 1902 г. А. Ф. Маркс. „Художественные сокровища России“. А. В. Прахов. М. П. Боткин. „Современное Искусство“. В. В. фон Мекк. С. Ф. Собин. Ренэ Лялик. К. А. Коровин. А. Я. Головин. С. В. Чехонин. Выставки. Поездка по Северной Двине. Выставка „Мира Искусства“ 1903 г. Собрание участников „Мира Искусства“. Организация „Союза Русских Художников“. Открытки Красного Креста.

В июне 1901 года мы с Щербатовым и Траубенбергом двинулись в Россию. Давно не быв здесь, я упивался впечатлениями, находя все интересным и чудесным. Но в настоящую Россию мы попали не сразу. Я не был еще на Кавказе, и мне хотелось проехать туда, тем более, что в Адлере в это время находились мои родители, которых надо было повидать.

Незадолго до того, по мысли министра земледелия Ермолова, было решено приступить к культурной разработке Черноморского побережья. О плодородности его почвы, о гигантских размерах растущих здесь деревьев, о его необычайном климате и изумительных целебных водах Мацесты ходили баснословные слухи. Побережье разбили на участки и в первое время довольно легко раздавали их за небольшую плату в долголетнюю рассрочку, под непременным условием немедленной расчистки леса, посадки фруктовых и парковых деревьев, производства дренажных работ и постройки дома. Собственными усилиями всей семьей мы в течение ряда лет это одолели. В самом начале построили сараеобразную хибарку, а когда мы с братом стали зарабатывать несколько больше прежнего, мы делали все возможное, чтобы устроить сносной жизнь отца и матери. Позднее я даже выстроил порядочный двухэтажный дом по составленному мною довольно затейливому проекту. Но в мой первый приезд, летом 1901 года, на участке, находившемся в трех верстах от города, еще только что было приступлено к рубке леса и корчевке, и я нашел отца с матерью в Адлере, в маленькой комнате, снятой ими на лето.

Со мной были краски и холст, но, несмотря на всю роскошь природы, она меня так же мало захватила, как и тирольская: казалась чужой и непонятной. Хотя я любовался заходом солнца, синевой моря, панорамой снежных гор, но то было любование туриста и человека, а не художника. Ни тогда, ни потом я не зажегся красотой Черноморья.

Щербатов пригласил меня поехать с ним в имение его отца, Нару-Фоминское, по Брянской ж. д., под Москвой. Я тем охотнее согласился, что мне смертельно хотелось побывать и пописать в средней полосе России. Мы приехали в августе и отлично здесь устроились.

Нара оказалась старинной дворянской усадьбой с очаровательными постройками первой половины XIX века: двухэтажным барским домом, вторым домом павильонного типа, с бельведером, прелестным павильоном возле главного дома, обращенным в летнюю кухню. Все это находилось в огромном столетнем парке, с дивными липовыми аллеями, из которых одна носила название „готической“, по сходству с внутренностью готического собора.

В усадьбе жило много народа. Главный дом занимала семья кн. Александра Алексеевича Щербатова, имевшего трех замужних дочерей, у каждой из которых уже были дети, и сына—моего ученика. Одна из них была замужем за Новосильцевым, другая за Петрово-Соловым, третья — за кн. Е. Н. Трубецким.

Александр Алексеевич был высокий старик с седыми бакенбардами, приветливый и деликатный в обращении. В Наре процветал теннис, в котором из старших всегда участвовал Трубецкой.

Из окон моей комнаты, помещавшейся в павильоне с бельведером, была видна фабрика, находившаяся по ту сторону реки Нары. Поздней осенью, в конце октября, по вечерам я часто наблюдал, как зажигались ее огни. Сначала бледные, розового цвета, они постепенно переходили в оранжевый, желтый и сверкающий белый. Было нечто фантастическое в этой сотне ослепительных глаз, глядевших из ночной черноты сквозь гнущиеся от ветра ветви сухих деревьев, под карканье воронья, тучами покрывавшего свинцовое небо. Я пробовал, как мог, передать это жуткое впечатление, но, конечно, не выразил и десятой его доли.

Фабрика принадлежала Якунчиковым, жившим в той же Наре, вдали от села, в лесу, в котором они выстроили дом и устроили усадьбу с парком. Старик В. И. Якунчиков жил безвыездно в Москве. Это был среднего роста человек с седыми бакенбардами, совсем не похожий на коммерсанта, а скорее напоминавший одного из тех сенаторов, которых я часто видал у Ф. М. Дмитриева. Младший сын его, Н. В. Якунчиков, был дипломатом, атташе Лондонского посольства, а старший, Владимир Васильевич, с женой Марией Федоровной, жили летом на даче в Наре.

К началу XX века стерлась та резкая грань, которая еще в мои студенческие годы существовала между родовой аристократией и денежной. Тогда купцы не ездили еще запросто к князьям и сами не принимали их у себя, как равные равных. Теперь они прошли даже в дипломатический корпус, ранее им недоступный, и переняли у вырождавшегося дворянства все его пороки: праздность, расточительность, распутство, презрение к нижестоящим. У Якунчиковых все это было в весьма сдержанной форме: они были воспитанны и имели вкус к изящному. Особенно относится это к Марии



Церковь в Панилове, Архангельской губ. Акварель. 1903 г.

Федоровне, женщине талантливой, разбиравшейся в искусстве и умевшей отличать подлинное от фальшивого, серьезное от пошлого.

Узнав, что мы с Щербатовым приехали из-за границы, она прислала записку, приглашая нас приехать к заходу солнца. „Почему к заходу?" — подумал я.

Мы отправились. Был дивный ясный вечер. Нас усадили на террасе, с которой открывался чудный вид на холмистую, пересеченную оврагами, местность, замыкавшуюся вдали лесом. Мы сидели молча, очарованные красотой вида. „Вот она, настоящая Русь,— думал я про себя,— вот этот вид я бы сейчас охотно стал писать".

Вдруг из леса до нас донеслись звуки свирели, и вскоре мы увидели, как из-за кустов стало медленно выходить стадо коров, предводительствуемое пастушком. Позже я понял, что это была только театральная „пастораль", искусно подготовленная заранее гостеприимной хозяйкой и тонко рассчитанная на умиленное чувство вернувшихся на родину россиян. Но это — значительно позднее, тогда же, в то мгновение я не рассуждал, а только млел от блаженного состояния, от глубокого радостного волнения, от которого у меня выступили слезы на глазах.

— Да, вот это встреча своих.

Мы не знали, как благодарить находчивую хозяйку, которой этот трюк доставил, видимо, не меньше удовольствия, чем нам.

Она нас познакомила с жившей у нее *Наталией Яковлевной Давыдовой,* известной деятельницей в области художественной кустарной промышленности, культурным тонким художником и хорошим человеком.

После этого мы еще не раз были у Якунчиковых и познакомились с гостившим у них актером Художественного театра *А. Л. Вишневским,* поставившим на фабрике пьесу Чехова „Медведь", в которой он играл главную роль. Я впервые услыхал о Художественном театре, возникшем за годы моего пребывания в Мюнхене. Антон Павлович в это лето также гостил в Наре у Якунчиковых, но мы его уже не застали. Здесь он писал своих „Трех сестер". Из недавно опубликованных писем его к *О. Л. Книппер-Чеховой* видно, что его до глубины души возмущала праздная жизнь его хозяев. „Единственные живые люди в этом доме,—Н. А. Давыдова и лакей Кузьма",—заканчивает Чехов письмо. К Марии Федоровне он был слишком жесток: она всегда была во власти какой-нибудь художественной идеи, отличалась кипучей энергией и вечно что-нибудь организовывала. Так, всецело ей обязана своим возникновением и организацией замечательная кустарная выставка в Таврическом дворце 1902 года. Но Владимир Васильевич действительно был фантастический бездельник, от праздности не находивший себе места.

Из Нары приходилось несколько раз ездить в Москву, где я останавливался в щербатовском доме на Никитской, на углу Скарятинского переулка. Узнав, что *Михаил Александрович Врубель* живет в Москве, и высоко ценя его столь необычное для того времени искусство, известное мне тогда только по воспроизведениям в „Мире Искусства", я решил отправиться к нему, чтобы увидеть все это в оригиналах. Он жил в то время около Лубянской площади, в доме Стахеева, возле Политехнического музея.

Врубель встретил меня очень радушно. Он знал меня по статьям в „Мире Искусства", которые ему нравились, как он мне тут же признался. Но особенно он хвалил мою статью в „Ниве"—„Упадок или возрождение".

— Мы все зачитывались ею,—прибавил он.—Читали, не отрываясь, номер „Приложений", передавая из рук в руки, пока не истрепали и не засалили его вконец.

Мое посещение было ему, видимо, приятно; он признался мне, что до его картин никому в Москве дела нет, никому они не нужны, да и вообще искусство никому здесь не нужно, и к нему никто из коллекционеров не заглядывает.

Все стены его мастерской—огромной высокой комнаты—были завешаны его картинами, большей частью без рам. Вот те из них, которые я отчетливо помню, так как они врезались мне в память на всю жизнь: „Сирень", „К ночи", „Царевна-Лебедь", „Пан", „Портрет Н. И. Забелло-Врубель", „33 богатыря", „Демон сидящий", „Пророк" и несколько десятков более мелких вещей масляных и акварельных, в том числе эскизы к „Поверженному Демону". Вся комната была забита холстами на подрамках и свернутыми в трубку.

Я стоял в недоумении. У меня невольно вырвалось восклицание:

— Как же так? И это никому не нужно?

— Решительно никому.

— Может быть, вы очень дорожитесь?

— Любую вещь отдам за сто-двести рублей.

— И все-таки нет желающих приобрести?

— Никого.

— А вы пробовали?

— Набивался.

— Давайте, я попробую.

Вернувшись в Нару, я рассказал Щербатову об огромном впечатлении, какое произвели на меня вещи Врубеля, и с возмущением отзывался о московских коллекционерах, покупающих за большие деньги второстепенных пошлых немцев и французов в „гласпаластах“ и „салонах“, когда за сотню-другую рублей у себя под боком они могут накупить шедевры живописи.

Щербатов поехал к Врубелю, но ничего не купил. Как я его ни толкал, он оставался глух. Увы,— всего через два года он уже гонялся за каждым клочком Врубеля, но было поздно: его расхватали Мекки, Морозовы, Гиршманы.

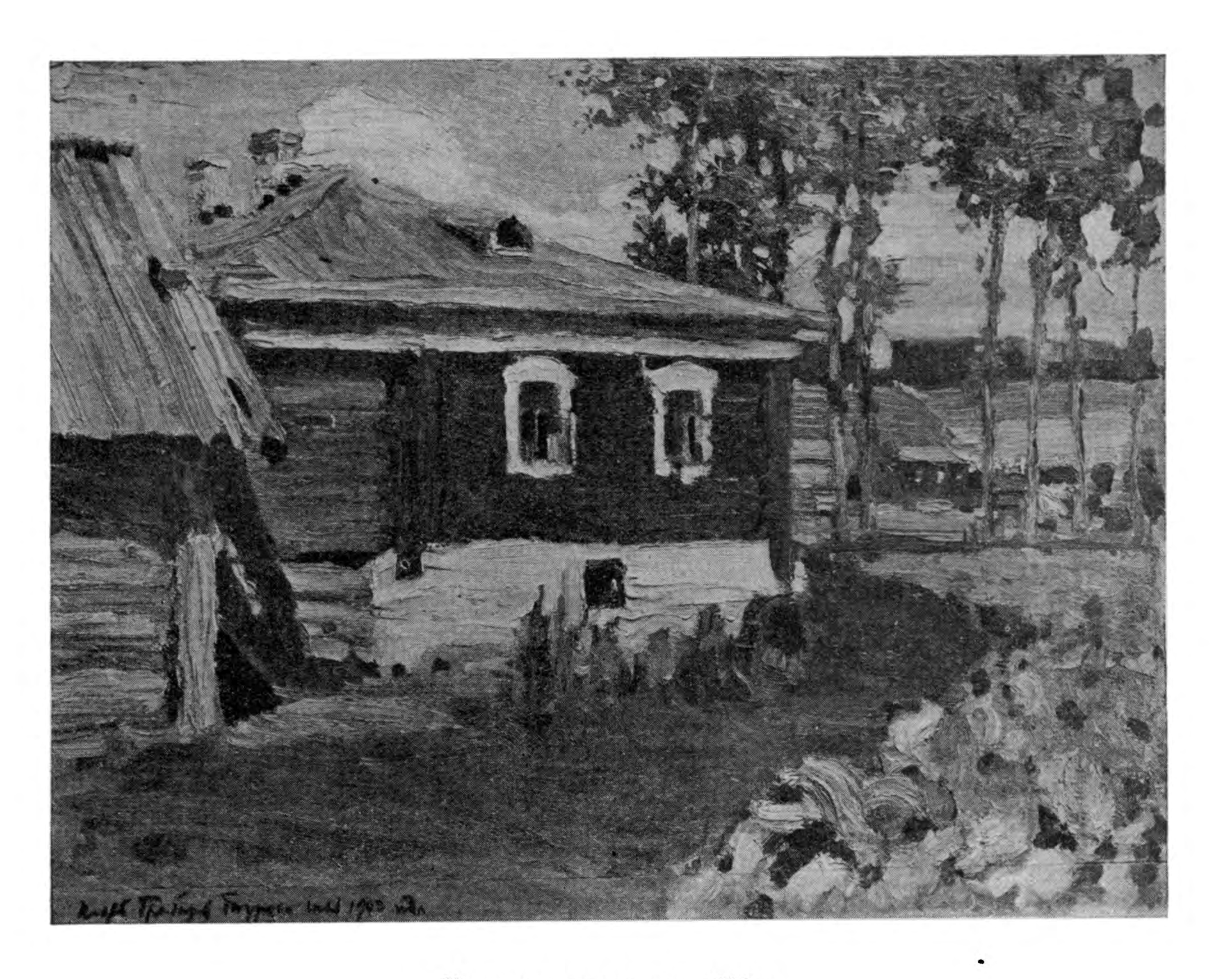
Я сделал еще одну попытку устроить хоть что-нибудь из вещей Врубеля и, зная, что *И. С. Остроухов* имеет целую галлерею и покупает картины современных русских художников, отправился к нему, желая одновременно познакомиться с ним и увидать его собрание. Остроухова не было в городе — не то был на даче, не то в отъезде. Позднее я его все-таки изловил и всячески ему нахваливал виденные у Врубеля картины, особенно „Сирень“. Я говорил, что Москве просто стыдно допускать, чтобы этот замечательный мастер голодал, когда его мастерская завалена картинами, сделавшими бы честь любому европейскому музею.

Вскоре я узнал, что Остроухов купил у него „Сирень“ за 200 рублей.

В то же лето я встретился с В. В. Переплетчиковым, которому рассказал о своих неудачах с устройством вещей Врубеля среди московских коллекционеров, прибавив, что я, к сожалению, никого из них не знаю. Переплетчиков взялся за дело пропаганды Врубеля среди москвичей и прежде всего направился к В. М. Гиршману, начавшему тогда коллекционировать. Я еще не был с ним знаком. Никакие доводы Переплетчикова на Гиршмана не подействовали ни тогда, ни год спустя, когда он уже купил картину Сомова и у него были представлены все главные участники выставки „36“ в Москве. Лишь в 1903 году удалось его убедить купить за сто рублей знаменитую акварель „33 богатыря“, про которую он через год говорил, что не отдал бы ее и за десять тысяч.

Однажды в вагоне железной дороги Щербатов познакомил меня с человеком лет пятидесяти, с сильно поседевшими, зеленого цвета волосами и бородкой. Он оказался *Сергеем Ивановичем Щукиным*, недавно перед тем начавшим собирать картины современных западно-европейских художников. Мне было приятно услыхать от него, что он начал коллекционировать только после того, как прочел мою статью „Упадок или возрождение“, которая в первый раз убедила его в важности искусства и зажгла к нему интерес. Щукин пригласил меня побывать у него и посмотреть, что он собрал, но я попал к нему только через два года.

В начале своего пребывания в Наре я больше отдыхал, физически наслаждался воз-



На капустном огороде. 1903 г.

духом, природой, солнцем, прогулками по окрестностям. Недели через две пробовал пописать смоленских баб-пололок, вывезенных для садовых работ и оживлявших сочную парковую зелень цветистыми сарафанами и пестрыми платками. Писал я, впрочем, без особого увлечения и потому без заметного успеха, хотя написал большой холст со стоящей в рост бабой на берегу пруда. Впоследствии я его, кажется, уничтожил или записал. Только в конце сентября я ожил и так был восхищен давно невиданным зрелищем золотой осени, что писал с утра до вечера, не отрываясь, пейзажи.

Еще до желтых листьев я написал красивое изогнутое крыльцо нашего павильона, то самое, которое незадолго перед тем написала М. В. Якунчикова, сестра Владимира Васильевича. Ее картина мне очень нравилась по воспроизведению в „Мире Искусства", хотя в оригинале я ее не видал, но я был так очарован видом крыльца в натуре, что, ни минуты не колеблясь, написал этюд почти с той же точки. Он удался и оказался сделанным совсем в ином плане, с другим чувством и настроением, чем у Якунчиковой. Меня главным образом занимала чисто живописная, колоритная сторона — сочетание желтой стены дома с белыми балясинами крыльца и зеленью травы. Я подарил эту вещь Щербатову. В начале революции я видел ее в магазине на Кузнецком



Хризантемы. 1905 г.

(Гос. Третьяковская галлерея)

мосту, где она продавалась за какие-то небольшие миллионы или миллиарды, и я очень жалел, что не мог ее купить, ибо она показалась мне не плохой.

Следующей вещью, написанной в Наре, был вид балкона большого дома, заросшего красным диким виноградом. Еще позднее я написал балкон нашего павильона, а затем бельведер, видный сквозь золото березы, приходившейся на эмалево-лазоревом осеннем небе, написанном мною при помощи лессировок, прямо на натуре. Балкон был в собрании И. А. Морозова, сейчас в музее Нижнего Тагила; бельведер я подарил И. И. Трояновскому.

Последними этюдами, написанными уже в конце октября, при опавших листьях, были два варианта кухонного павильона и маленький этюд служительского флигеля.

Все эти восемь этюдов я привез в Петербург уже в ноябре. Прямо из Нары я приехал в Юрьев, где пробыл около двух недель, написал там портрет брата за письменным столом, заваленным старинными книгами, на фоне книг. Он в то время усиленно работал, окруженный изданиями XVI века.

Тогда же я начал портрет матери, оставшийся неоконченным.

Уезжая в Петербург, я не знал еще, как здесь устроюсь, на какие средства буду существовать, но решил ориентироваться на „Мир Искусства". Сняв комнату на набережной Васильевского острова, прямо против Николаевского моста, и наскоро устроившись, я отправился знакомиться с Дягилевым в редакцию журнала, на Фонтанке.

С Дягилевым я уже состоял в переписке еще до отъезда в Мюнхен. Он следил за моими положительными отзывами в „Ниве" о его первых выставках и прислал мне письмо, выражая признательность за сочувствие к его затее. С своей стороны я просил его разрешения при случае заглянуть на его коллекцию картин. На это он ответил мне следующим письмом от 18 января 1896 года:

„Очень рад был бы иметь удовольствие познакомиться с вами и видеть вас у себя, но, к сожалению, в виду моего скорого отъезда за границу, принужден просить вас отложить нашу беседу до осени, так как пастели мои сняты, а прочие картины завешены. Осенью буду очень рад вас видеть, тем более, что, как мне кажется, наши вкусы и направления очень сходятся. Я своими двумя статьями в „Новостях", а также выставлением моих картин преследую ту же цель — хоть немножко открыть глаза нашей публике, и... художникам. Конечно, это — лишь скромное начало, но я надеюсь, что и моя капля не пропадет даром. Мне кажется только, что вы крайне преувеличиваете возможное значение моей коллекции. Во-первых, я не богат и, во-вторых, не задаюсь галлерейными целями; я просто имею несколько друзей среди художников Мюнхена и Парижа, и при помощи их дружбы мне удалось купить несколько удачных вещей. Конечно, я намерен продолжать собирать, но не думаю, чтобы когда-нибудь я был в состоянии устроить что-нибудь самостоятельно цельное. Во всяком случае очень благодарю вас за ваше ко мне внимание и очень радуюсь встретить единомышленника. Надеюсь, мы как-нибудь поговорим откровеннее".

Я уехал в то же лето в Мюнхен, и мне не пришлось с ним познакомиться. Подходя к черному трехэтажному дому на Фонтанке, 21, где помещалась редакция „Мира Искусства", я испытывал чувство тревоги, не зная, как встретят меня мои единомышленники по борьбе за новое искусство, с которыми я уже два года состоял в деятельной переписке. В свою очередь, поджидая меня — ибо я известил редакцию о своем

приезде, — они также не были уверены, окажется ли моя живопись столь же для них приемлемой, в такой же мере созвучной им, как и мои статьи и теоретические высказывания. Об этом мне вскоре признался Дягилев. Они знали, что я художник, но понятия не имели о том, что и как я пишу, хотя и верили Серову, уверявшему, что я „как будто ничего себе".

В редакции оказались все в сборе. Я пришел в самое удачное время, часам к пяти, когда обычно приходили все. Дягилева я никогда не видел, но почему-то сразу узнал, кто из присутствовавших в комнате Дягилев. Он сидел за большим письменным столом и при моем появлении, заранее возвещенном камердинером, встал и пошел ко мне навстречу с дружески протянутыми руками.

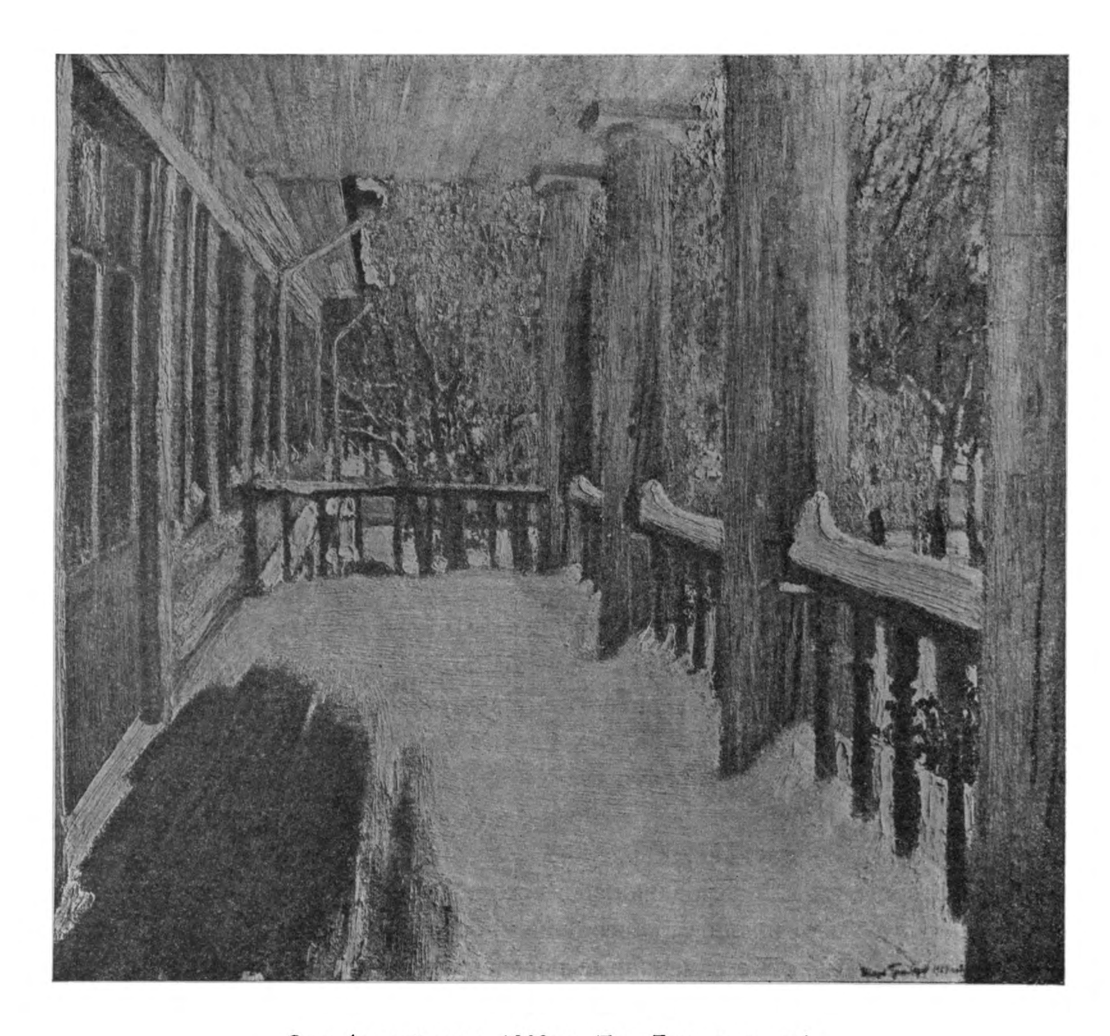
Он напомнил мне о моих статьях в „Ниве", в которых я впервые отметил и оценил выставки финляндских и западно-европейских мастеров, встреченные крайне враждебно тогдашней реакционной прессой.

Он тут же повел меня по комнатам редакции, показывая висевшие на стенах картины. По поводу каждой из них он рассказывал, как и где ее приобрел, передавая интересные подробности об их авторах и своих встречах с ними. В то время они были уже всемирно известными мастерами, но в России о них все еще не слыхали.

Он познакомил меня со всеми, бывшими в комнате, — Философовым, Нувелем, Бакстом и Розановым.

Дмитрий Владимирович Философов, которого все между собой звали „Димой Философовым", был высокого роста человек, лет около тридцати, — возраст большинства членов редакции. Он показался мне суховатым и скучным в эту нашу первую встречу. В дальнейшем я убедился, что в его методической речи, спокойном разговоре и всей манере держать себя — сидеть, стоять, ходить, подавать реплики — не было той свободы и непринужденности, которая отличала Дягилева. Но он отличался деловитостью, в высшей степени ценной для журнала, руководимого человеком такого знойного темперамента, как Дягилев.

Философову была ближе литература, чем искусство, и к последнему он относился так, как обычно относятся литераторы, как к области ему, если не совсем чуждой, то и не своей, не родной. Смысл художественного произведения он схватывал не сразу, не непосредственно, как всякий художник и как схватывал его из нехудожников Дягилев, а в замедленном темпе, несколько кружным путем, апеллируя, за отсутствием интуиции, к рассудку. Но в конце концов он ставил верный диагноз и даже делал меньше промахов, чем быстрый в суждениях Дягилев. Они во всяком случае прекрасно дополняли друг друга, внося в журнал каждый то, чего не мог ему дать другой. Среди горячих голосов редакционной комнаты голос Философова — ровный, монотонный, методичный — звучал как охлаждающий душ, не раз уберегая редакцию от излишних опрометчивых шагов. Как и другие, он также стоял за систему „озорства", считая ее целесообразной и единственно правильной в условиях борьбы с передвижничеством 1900-х годов, выродившимся в новый академизм, худшего, ибо менее культурного, типа, чем академизм старого времени. Но он ясно сознавал необходимость известных границ в этом озорном походе, грозившем иначе превратиться в прямое хулиганство.



Сентябрьский снег. 1903 г. (Гос. Трет. галлерея).

Философов — виновник того перевеса в журнале литературы, критики и философии над искусством в тесном смысле слова, который был не по сердцу всем нам, художникам, сгруппировавшимся вокруг знамени „Мира Искусства“, и который в конце концов привел к распаду и журнала и выставочного общества, к чему я еще вернусь в дальнейшем.

Мы вместе с Дягилевым были на юридическом факультете петербургского университета — он был курсом моложе, — но я его ни разу не видел в аудиториях. Он был тогда в консерватории, где учился пению. У него был красивого тембра баритон, и он часто пел в редакции, бывшей и его квартирой. Позднее он перешел на теорию и композицию и состоял учеником Н. А. Римского-Корсакова. Он даже написал оперу на тему, если не ошибаюсь, из русской истории, какую именно — не помню. Отрывки из нее он иногда наигрывал и пел.

В живописи Дягилев разбирался на редкость хорошо, гораздо лучше иных художников. Он имел исключительную зрительную память и иконографический нюх, по-

ражавшие нас всех, несколько лет спустя, во время работ над устройством выставки русских исторических портретов в Таврическом дворце, им затеянной и им единолично проведенной.

Бывало, никто не может расшифровать загадочного „неизвестного“, из числа свезенных из забытых усадеб всей России: неизвестно, кто писал, неизвестно, кто изображен. Дягилев являлся на полчаса, оторвавшись от другого, срочного дела, и с очаровательной улыбкой ласково говорил:

— Чудаки, ну как не видите: конечно, Людерс, конечно, князь Александр Михайлович Голицын в юности.

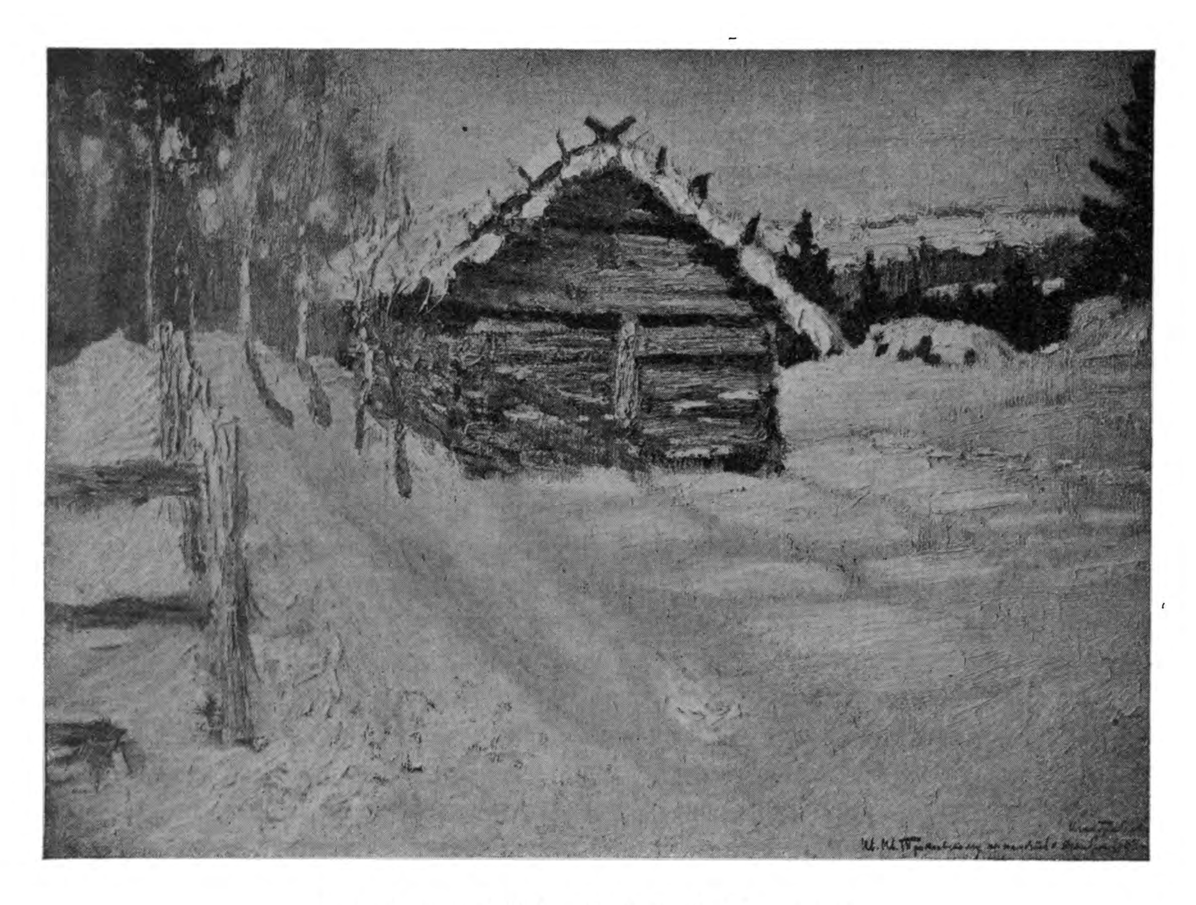
Он умел в портрете мальчика анненской эпохи узнавать будущего сенатора павловских времен и обратно — угадывать в адмирале севастопольских дней человека, известного по единственному екатерининскому портрету детских лет. Быстрый, безапелляционный в суждениях, он, конечно, также ошибался, но ошибался гораздо реже других и не столь безнадежно.

Заслуги Дягилева в области истории русского искусства поистине огромны. Созданная им портретная выставка была событием всемирно-исторического значения, ибо выявила множество художников и скульпторов, дотоле неизвестных, притом столько же русских, сколько и западно-европейских, среди которых был не один десяток мастеров первоклассного значения. С дягилевской выставки начинается новая эра изучения русского и европейского искусства XVIII и первой половины XIX века: вместо смутных сведений и непроверенных данных здесь впервые на гигантском материале, собранном со всех концов России, удалось установить новые факты, новые истоки, новые взаимоотношения и взаимовлияния в истории искусства. Все это привело к решительным и частью неожиданным переоценкам, объяснявшим многое до тех пор непонятное и открывавшим новые заманчивые перспективы для дальнейшего углубленного изучения.

Для того, чтобы свезти в Таврический дворец весь этот художественный материал, насчитывавший свыше 6.000 произведений, из которых не все можно было выставить даже в бесконечных залах дворца, Дягилеву пришлось в течение 1904 года изъездить буквально всю Россию. Освободившись от обузы „Мира Искусства“, вечного безденежья и выклянчиванья денег на издание журнала, он засел за исторические журналы и мемуарную литературу, отмечая все те усадьбы, в которых можно было рассчитывать найти забытые произведения искусства.

В то время Дягилев прошел уже хорошую школу, выпустил свой капитальный труд — монографию Левицкого, написал блестящую статью о двух портретистах XVIII века, Шибановых, и подготовил ряд других исследований. Поездки по России и непрерывные историко-литературные занятия выработали из него исключительного знатока и почти безошибочного определителя картин мастеров XVIII и XIX веков. Но в 1901 г. Дягилев еще не работал в этой области так интенсивно, как позднее, интересуясь больше модернистами.

На стенах его квартиры висели хорошо мне знакомые по прежним выставкам, воспроизведенные мною и описанные в „Ниве“ картины Бартельса, Дилля и других, к которым прибавились еще новые, — иностранные и русские. В проходной комнате перед главным редакционным помещением стоял стол, заваленный последними книжно-худо-



Зимний вечер. 1903 г. (Собр. А. И. Трояновской).

жественными новинками, половину из которых я увидел впервые. Тут были, в числе других, последние издания моих злополучных книжек Гоголя, вид которых заставил меня густо покраснеть: мне было невыносимо стыдно за этих моих давних первенцев, попавших волею судьбы в общую кучу с увражами Бердслея, Уистлера, Тулуз-Лотрека. Я возненавидел появившегося сюда несколько дней спустя *Степана Петровича Яремича*, с лукавым видом спросившего меня при всей честной компании, не мои ли это книжки, с такими „милыми" иллюстрациями? Я готов был сквозь землю провалиться, видя в этом слове „милые" предел ехидства и толкуя не в свою пользу улыбки присутствующих. Я ответил довольно резко, что это грехи детских лет: скоро ведь десять лет, как были сделаны эти беспомощные рисунки.

Я долго не мог забыть Яремичу его добродушного лукавства, сохранившегося до сих пор в качестве одной из основных черт его натуры. Позднее мы стали с ним друзьями, продолжаем быть ими и до сих пор, и я рассказываю этот мимолетный эпизод только потому, что все, относящееся к первому времени моего знакомства с кругом „Мира Искусства", памятно мне до последней степени, почти до стереоскопичности и осязательности.

О роли в „Мире Искусства" Дягилева и Философова я давно уже знал, переписы-

ваясь с ними обоими из Мюнхена. Совершенно новой фигурой было для меня третье лицо редакции, с которым в этот первый мой визит меня познакомил Дягилев: *Вальтер Федорович Нувель,* человек небольшого роста, бритый, с усами, также лет тридцати. Он служил в министерстве двора и после службы ежедневно приходил в редакцию, где всегда бывал занят каким-нибудь делом. Он был образованный музыкант и заведывал музыкальным отделом. Впоследствии Нувель был правой рукой Дягилева в Париже по организации русского балета и русских концертов. Умный и спокойный, он был до самой смерти Дягилева по линии музыкальной тем для него, чем был Философов по линии литературной.

Четвертое лицо, с которым я тогда познакомился, был *Лев Самойлович Бакст.* Я узнал его рыжую пушистую шевелюру и рыжие усы, красноватое, как у всех рыжих, лицо, с большим горбатым носом, в пенснэ, с зелено-голубыми глазами, с пышно расчесанными усами: я видел это лицо и эту фигуру, слышал его картавый говор в редакциях юмористических журналов, где он рисовал иногда, подписываясь в то время своей настоящей фамилией — *Розенберг.* Я не знал, что Лев Бакст, рисунками которого в „Мире Искусства" я так восхищался, и есть Розенберг, карикатурист ниже среднего уровня, не имевший никакого успеха.

Что-то было в нем сейчас другое. Тогда он был бедно одет и казался замухрышкой; теперь он был щеголем, одет с иголочки, в лаковых ботинках, с великолепным галстуком и кокетливо засунутым в манжетку сорочки ярким лиловым платочком. Шевелюра Бакста тоже изменилась, сильно поредев и грозя вскоре обнажить темя. Он избежал этого только благодаря искусству парикмахера, вставившего ему через год подобие паричка, который с годами все увеличивался в размерах, значительно превысивши количество оставшихся собственных волос. Он был кокет: его движения были мягки, жесты элегантны, речь тихая,— во всей манере держать себя было подражание „светским" щеголям, с их нарочитой свободой и деланной „английской" распущенностью.

В кожаном кресле у письменного стола сидел с „Новым Временем" в руках еще один человек. Развернутая газета закрывала всю его фигуру. Дягилев познакомил меня и с ним: это был *Василий Васильевич Розанов.* Когда он опустил газету, то оказался обладателем огненно-красных волос, небольшой бороды, розово-красного лица и очков, скрывавших бледно-голубые глаза. Он был постоянным посетителем редакции, редкий день я его не встречал там между четырьмя и пятью часами. Был он застенчив, но словоохотлив и, когда разговорится, мог без конца продолжать беседу, всегда неожиданную, интересную и не банальную.

Я ушел, когда и другие стали расходиться. Выйдя на набережную Фонтанки, я думал: как странно,—двенадцать лет тому назад я на той же Фонтанке, только по другую сторону Аничкова моста, выходил в такой же осенний день и в тот же вечерний час из другой редакции, счастливый от сознания начинавшейся новой жизни, сулившей так много неиспытанных впечатлений и ощущений. И вот опять я выхожу из редакции, радушно встреченный и обласканный своими новыми товарищами. Что сулит мне эта новая моя полоса?

На следующий день и в ближайшие за ним я познакомился уже со всем кружком художников, сгруппировавшихся вокруг Дягилева и „Мира Искусства": *Александром*

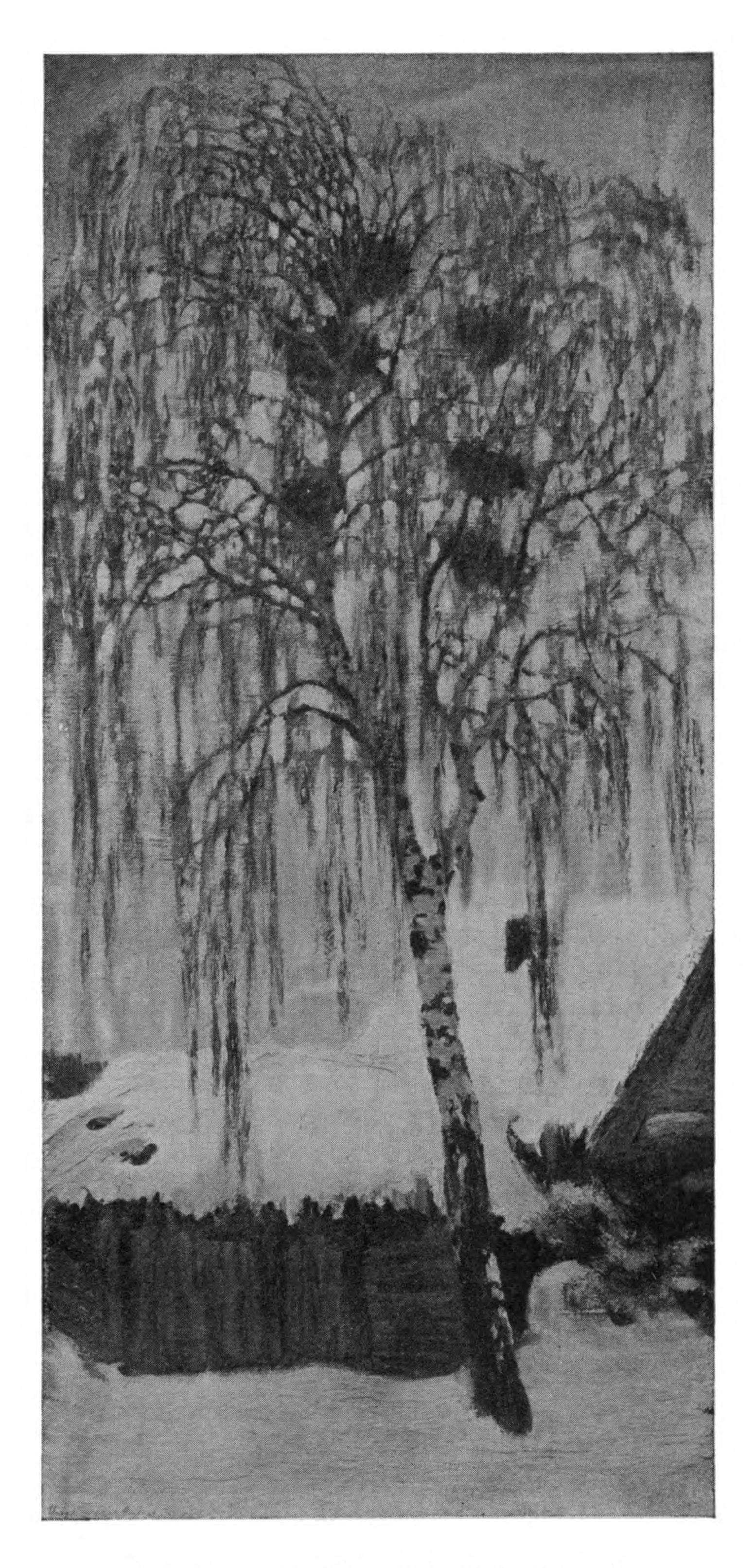
Бенуа и *Лансере;* о Сомове, Остроумовой-Лебедевой, Билибине, Серове и Врубеле я уже не говорю, так как с ними был знаком раньше.

Центральной фигурой кружка был *Александр Николаевич Бенуа.* Помнится, я увидал его на другой день после моего первого посещения редакции, сразу узнав его по портрету Бакста, виденному мною в репродукции. Он резко выпадал из круга Дягилева и двух его ближайших сотрудников своей внешностью и манерами. В противоположность холеной, чисто „петербургской“ внешности Дягилева, Философова и Нувеля, он был одет небрежно, рядом с ними даже казался неряшливо одетым: пиджак был помят, брюки не вытюжены. Вместо лоснящихся, тщательно приглаженных причесок тех, он носил относительно длинные волосы, явно не потому, что предпочитал этот тип шевелюры другому, а потому, что вовсе ею не занимался, и потому, что ему было, видимо, некогда возиться с вопросами туалета. Вместо их чисто выбритых подбородков, он имел небольшую бороду. Его пенснэ как-то тоже по-иному держалось на его носу, чем пенснэ Бакста: по-домашнему, не крепко, не составляя с носом одного неразрывного целого, наподобие строения центавра, как у того же Бакста. Он никогда не сидел прямо, как те, а всегда слегка сгорбившись, беспрестанно двигался и ерзал в кресле, дергался, смешно жестикулировал и кроил забавные гримасы, помогая своему рассказу.

Он мне сразу страшно понравился, больше всех, и это мое первое впечатление сохранилось у меня вслед за тем на всю жизнь. Помимо большого ума, исключительной даровитости и чрезвычайной разносторонности, он был искренен и честен. Он был вспыльчив и способен на истерические выходки, если бывал чем-либо или кем-либо задет за живое, и чувствовал себя правым.

У Бенуа много страстей, но из них самая большая — страсть к искусству, а в области искусства, пожалуй, к театру. Он и сам не раз мне в этом признавался. Театр он любит с детства, любит беззаветно, беспредельно, готовый отдать ему себя в любую минуту, забыть для него все на свете. Он самый театральный человек, какого я в жизни встречал, не менее театральный, чем сам Станиславский, чем Мейерхольд, но театральный в широчайшем и глубочайшем значении слова. Он хороший музыкант, прекрасный импровизатор на рояли, уступавший по этой части только своему брату, Альберту Николаевичу. Владея французским и немецким языками, как русским, он перечитал на этих языках все, что только можно и нужно, по общелитературной и драматургической линии. Он наверно мог бы написать выдающуюся пьесу, но не написал ее только за отсутствием времени; его день был в течение всей жизни доотказа заполнен разными неотложными и всегда срочными делами: литературными, театральными, художественными, чтением, общественными нагрузками — устройством выставок, собраниями, заседаниями, спектаклями, концертами.

Обладая литературным талантом, он писал легко и занимательно, хотя в своих критических суждениях не всегда бывал беспристрастен. Его пристрастие исходило, впрочем, не от радения родному человечку, а из сочувствия одинаковому образу мыслей и чувств, родному направлению. Никогда он не сводил счетов с кем-либо, пользуясь влиянием в руководящих органах печати. Его дополнительная статья к „Истории живописи XIX века“ Мутера была целым откровением для русского общества конца 90-х годов и прежде всего для русских художников. Отдельные суждения и приговоры Бенуа



Грачиные гнезда. 1904 г. (Гос. Трет. галлерея).



Морозное утро — розовые лучи.

1906 г.

были сразу приняты и оценены всеми, сохранившись незыблемыми до настоящего времени. Так, он именно впервые подорвал всеобщую веру в величие фигуры Поленова, низведя его до степени среднего художника академического типа, разоблачив всю пустоту его „Грешницы". С другой стороны, он первый обоснованно раскрыл все истинное величие *Александра Иванова* и всю значительность *Сурикова*. Правда, одновременно он недооценил *Брюллова* и переоценил *Венецианова*, еще более недооценил в свое время импрессионистов, а за ними *Сезанна, Ван Гога* и *Гогена*, безмерно переоценив *Леона Фредерика, Латуша, Коттэ* и других третьестепенных французов, блиставших в салонах на рубеже XIX и XX веков, но многие ли вообще в то время отдавали себе отчет в сравнительной значимости всех этих явлений искусства?

Бенуа — блестящий рисовальщик, но рисовальщик не породы *Гольбейнов, Энгров, Брюлловых* или *Дега*, а скорее породы *Домье, Менцелей* и еще больше — *Сент Обенов*. Он рисовальщик-изобретатель, рисовальщик-импровизатор. Ему стоит взять лист бумаги, чтобы вмиг заполнить его композицией на любую тему, всегда свободной, непрерывно льющейся и всегда имеющей нечто от заражающего и веселого духа барокко. Барокко и есть его самая настоящая стихия, унаследованная им от отца, такого же бесконечно изобретательного рисовальщика, и деда-архитектора Кавоса, а от него — от венецианцев XVIII века. И немудрено: его родной дед, Бенуа, был метрдотелем Екатерины, сам он родился под картинами *Гварди*, привезенными Кавосами из своего венецианского палаццо, — они висели над его детской кроваткой. Вообще дух барокко он впитал в себя с молоком матери, урожденной Кавос, и вдыхал в себя со стен отцовского дома, на Екатерингофском проспекте, против церкви Николы Морского. Даже этот единственный вид из окон отцовской квартиры был видом на прекрасное произведение барочной архитектуры, бесспорный шедевр *Чевакинского*, ученика гениального Растрелли.

Лучшие создания Бенуа — его иллюстрации, а венцом их является „Медный всадник", сверкающая жемчужина во всем его творчестве. Все иллюстрации к великим литературным произведениям страдают обычно одним существенным недостатком: они неизмеримо ниже оригиналов и неубедительны в своей трактовке персонажей данного автора. Можно представить себе их так, но можно вообразить и иначе, — гораздо лучше и ближе к авторскому образу. Увидав рисунки к „Медному всаднику" Бенуа, не можешь уже представить себе и пушкинских образов иначе.

В эту нашу первую встречу с Бенуа мы почти не говорили — потому ли, что нам мешали, или все мы были заняты другими вопросами, хорошенько не помню, но помню, что он очень интересовался моими вещами и мы с ним и с Дягилевым условились, что они заедут ко мне вместе с Серовым. Они втроем составляли жюри для отбора вещей на готовившуюся к Рождеству очередную выставку „Мира Искусства". Серова в Петербурге не было, и пришлось визит ко мне несколько отложить.

В эти дни я ближе узнал *Константина Андреевича Сомова*, вместе с которым был в мастерской у Репина. Как я уже упоминал, его работы и тогда выделялись из общего уровня и характера работ репинских учеников своими нерусскими чертами. Его живопись была сдержанней, суше, деловитее, но и лучше по рисунку и форме, чем у других. Совсем не похожи на все, что делалось в мастерской, были его рисунки, казавшиеся нам деланными, надуманными и несамостоятельными, явно подражатель-

ными, копировавшими какие-то оригиналы из иностранных журналов, более всего из английского „Studio". Я только позднее, со слов Бенуа, понял, какими путями Сомов превратился из репинского ученика в „иностранца" в русском искусстве, каким я его узнал в Мюнхене, после того, как увидел его первые чисто „сомовские" картины, особенно „Прогулку", несказанно поразившую меня новизной выдумки и остротой вложенного в нее чувства эпохи.

У Бенуа часто собирались Философов, Нувель, Дягилев и Бакст с Сомовым. Просматривались свежие заграничные художественные журналы. Художники рисовали. Все пробовали рисовать в манере рисовальщиков-англичан, особенно в стиле только что появившегося *Обери Бердслея*. Но в то время как Бенуа и Бакст смотрели на это занятие, как на забаву, и у них ничего путного из него не выходило, Сомов упорно крутил и комбинировал, видимо, не на шутку увлекшись этим делом. И вдруг все почувствовали, что у него что-то вышло, что вышла не подделка, а свое. Через несколько дней он принес первые „сомовские" композиции и с тех пор стал „Сомовым".

Из всех графиков „Мира Искусства" первых лет его существования мне больше других нравился *Евгений Евгеньевич Лансере,* с которым я был очень рад лично познакомиться. Он мне казался по своим графическим приемам даже более самостоятельным, чем великолепный в своих „инвенциях" Бакст. Он оказался милым, скромным, симпатичным человеком, почти юношей. Он был моложе всех и приходился племянником Александру Бенуа, сыном его сестры и известного скульптора-анималиста Е. А. Лансере, тогда уже покойного.

Анна Петровна Остроумова внешне нисколько не изменилась со времени Академии. Вскоре она вышла замуж за химика С. В. Лебедева, впоследствии академика, фамилию которого присоединила к своей. Такая же миниатюрная, с пенснэ на шнурочке, приятная в своих отношениях к людям, она стала совсем иным художником. К Репину и Куинджи шли наиболее одаренные ученики, — к Маковскому тянулись менее способные; Остроумова пошла к Репину, а от него перешла к *Василию Васильевичу Матэ,* в его гравюрную мастерскую.

Он давно уже выделялся среди русских граверов тем новым направлением, которое ввел в эту область искусства, некогда ведущую и доминировавшую над другими, а к концу XIX века захиревшую и перешедшую из парадных „знатных" зал Академии на черную половину. Он создал свою репутацию главным образом гравюрой на дереве, но не гравюрой типа Панемакера, Серякова, Матюшина, резавших с фотографий сложные композиции других художников, а гравюрой-факсимиле. Особенным успехом пользовались его факсимиле карандашных рисунков, технику которых он передавал изумительно, имитируя до иллюзии не только штрих, но и притирки пальцем и растушевкой, характер свинцового карандаша, итальянского или сангины.

Матэ был неважным рисовальщиком, почему ему редко удавались портреты, обычно мало похожие и плохо построенные. Зная этот свой недостаток, он старался восполнить недостававшие ему знания, организовав у себя в персональной мастерской вечерние сеансы рисования с натурщиц, на которых всегда присутствовал Серов, если бывал в Петербурге. Серов жил в Москве, но вечно ездил в Петербург и останавливался у Дягилева, где у него была своя комната. Позднее он перешел к Матэ, у которого останавливался впоследствии и я в свои наезды в Петербург и И. И. Трояновский

и много всякого люда. И сам Василий Васильевич и его жена, Ида Романовна, были гостеприимны и радовались всякому приезжему из Москвы.

Ученики Матэ потянули его, а вместе с ним и всю граверную мастерскую совсем в другую сторону, не по линии имитации оригинала, а в направлении создания гравюры самодовлеющего значения. Главным действующим лицом, инициатором и проводником этой идеи была Остроумова, ставшая первым русским художником-гравером, резавшим собственные, а не чужие композиции. Начала она также с чужих, — с „Персея и Андромеды“ Рубенса, но при этом не только не задавалась целью имитации оригинала, а, напротив того, явно модернизовала Рубенса, создав, при помощи приемов, заимствованных у граверов эпохи Ренессанса, произведение в высокой степени современное и глубоко персональное.

Так ученики повели учителя совсем не туда, куда он шел сам, и милейший Василий Васильевич, человек добрейшей души, мягкий, податливый, отзывчивый на все прекрасное и хорошее, но не очень умный, верил, что это он ведет своих учеников по новому пути. В Академии началась настоящая мода на гравирование, особенно на офорт, которым *Матэ* владел превосходно, заразив уже давно страстью к нему Репина, Поленова и даже Владимира Маковского, а позднее Серова и многих из нас, учеников. Знаменитые граверы старой Академии — *Чемисовы, Иорданы, Пожалостины* — торжествовали бы, если бы могли встать из своих могил и лицезреть это возрождение в стенах Академии гравюры, хоть и в ином, чем некогда, аспекте.

Лучшие произведения Остроумовой — ее цветные деревянные гравюры. Изучив всесторонне японскую гравюру, она использовала многие из ее приемов в своих видах старого Петербурга и окрестных дворцовых парков, причем выработала свою собственную технику. Позднее она много работала акварелью и гуашью, ежегодно выставляя на „Мире Искусства“ серии пейзажей, обычно связанных с архитектурными мотивами — из своих путешествий по Италии, Испании, Франции, а также виды старого Петербурга. Они всегда отличались изысканным колоритом и удачным выбором точки. За время революции Остроумова-Лебедева почти всецело перешла на акварельно-гуашную технику.

Из графиков „Мира Искусства“ постоянно бывал в редакции *Иван Яковлевич Билибин,* бросивший живопись, которой он занимался в Мюнхене, и перешедший исключительно на рисование. Выработанный им стиль ярко персонален, хотя в нем и была некоторая доля механичности, что его самого временами смущало. Билибинские рисунки были оценены только после того, как приехавший с юга *Георгий Иванович Нарбут,* поступивший в университет и поселившийся в его квартире, начал ему неистово подражать. Разница между беспомощными, мертвыми рисунками Нарбута, исполненными в том же „билибинском“ стиле, и графикой самого Билибина была до того велика и не в пользу подражателя, что рядом с ним Иван Яковлевич казался мастером-исполином. Позднее Нарбут несколько выправился и даже выработал подобие собственного стиля, особенно четко выкованного им на Украине в дни Скоропадского и Петлюры. Из него пытались создать там тогда и позднее художественную фигуру огромного масштаба и всеукраинского значения, но это было продиктовано скорее соображениями политическими и ранней смертью Нарбута, нежели художественной ценностью всего его графического наследия.

Я ни слова не сказал до сих пор еще об одном графике „Мира Искусства“, особенно значительном и тонком, *о Мстиславе Валериановиче Добужинском,* упомянутом мною лишь вскользь при описании мюнхенских встреч. Я сделал это умышленно, ибо Добужинский появился на фоне „Мира Искусства“ позднее других.

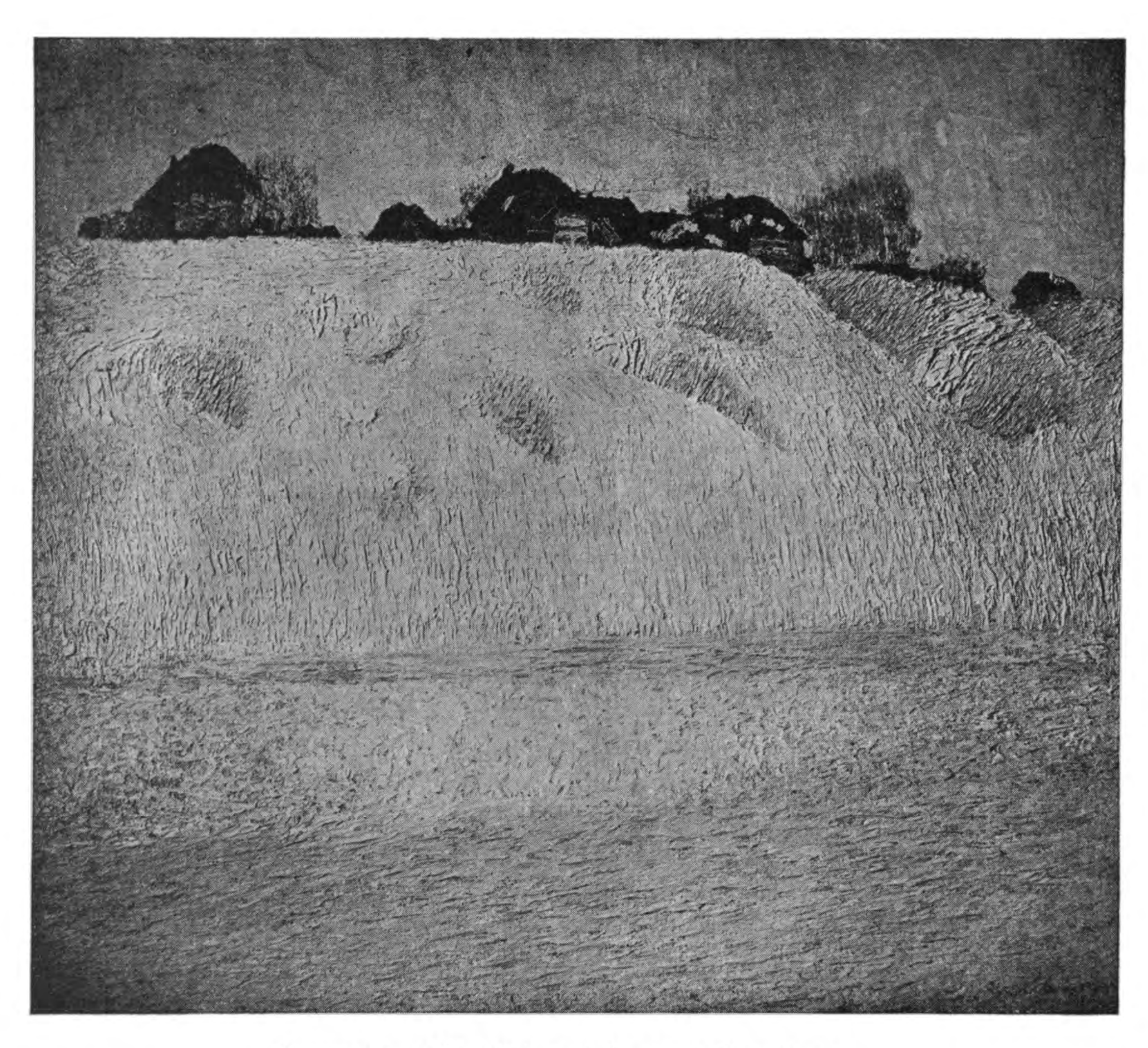
Вернувшись из Мюнхена зимой 1901 — 1902 г. и поселившись в Петербурге в одной из Измайловских рот, он зашел ко мне с несколькими графическими пробами — заставками и концовками, прося меня устроить их в „Мир Искусства“. Они были явно сделаны под стиль Бакста и Сомова — меньше под Лансере, — но отличались дряблостью штриха, неуверенностью линии, случайностью композиции и отсутствием того мастерства, которое одно убеждает и покоряет в графике. Я откровенно и дружески высказал ему свое мнение, прибавив, что в его рисунках ясно вижу, кроме подражательности, и черты собственного, персонального стиля, пока еще трудно определимые, но могущие путем упорной работы развиться в большое искусство. При этом я указал ему конкретно на самые слабые и самые сильные места, рекомендуя направить дальнейшие поиски по линии выработки большего мастерства и прежде всего твердости руки, прибавив, что ему будет выгоднее и почетнее выступить сразу мастером, чем учиться на страницах журнала, изживая свои промахи из номера в номер. Я приводил в пример себя, имевшего, как он знал, возможность давным-давно выступать на выставках за границей и в России, но удержавшегося от соблазна ранних робких выступлений, чтобы появиться уверенным в себе и своих силах.

Он был очень огорчен. Я это почувствовал, хотя он не проронил ни слова, во всем со мною согласившись. После этого он еще раза три-четыре заходил ко мне в промежутки в две-три недели, принося новые графические работы. Раз от разу они становились лучше, увереннее, мастеровитее. Последние были настолько очаровательны и столь персональны, что я оставил их у себя, сказав, что на днях у меня будут Дягилев и Бенуа, приступивший уже к изданию „Художественных сокровищ России“, и я уверен, что они оба их вырвут у меня с руками, — так они хороши.

Так и случилось: из пяти заставок и концовок три взял Дягилев, а две Бенуа, спорившие друг с другом, кому какие взять. В тот же день я был у Добужинского и поздравил его с блестящим успехом. Он торжествовал. Но особенно просияла его жена, милая Елизавета Осиповна, считавшая в глубине души, что я „Славу“ отвожу от „Мира Искусства“ по каким-то непонятным соображениям. Мстислав мне в этом потом признался. Мне было стыдно смотреть в глаза этой чудесной женщине при одной мысли, что она так долго — целых полгода почти — считала меня предателем ее дорогого Славушки, такого талантливого и хорошего.

Он был действительно и тем и другим. Одновременно с графическими работами он стал усердно рисовать уголки старого Петербурга, не парадного, не Петербурга Федора Алексеева, Максима Воробьева и Остроумовой, а интимного, захолустного Петербурга окраин и закоулков, с мрачными дворами, пустынными кирпичными стенами, цветными заборами, снежными крышами, изборожденными кошачьими следами. Он рисовал и писал „Петербург Добужинского“. Петербург серый, грязный, будничный, коренным образом отличающийся от Петербурга Бенуа и Остроумовой.

А человек он действительно прекрасный, хороший товарищ, верный друг, воспитанный, тактичный, деликатный. В театр он пришел значительно позднее, и делает



Снежные сугробы. 1904 г. (Собр. А. И. Трояновской).

честь Художественному театру, что он угадал в Добужинском будущего мастера театра и угадал, какой театральный художник нужен ему самому для „Месяца в деревне“ и „Где тонко, там и рвется“.

Я до сих пор ничего не сказал о Серове, хотя он был вне всякого сомнения крупнейшей фигурой среди всех художников, группировавшихся вокруг „Мира Искусства“. Правда, он не был „мироискусником“ типа мастеров, давших журналу и всему кружку его специфическое лицо, но его до того безоговорочно все ценили, что состоялось как бы безмолвное признание именно Серова главной творческой силой и наиболее твердой поддержкой журнала.

Каждый раз, когда Валентин Александрович Серов приезжал из Москвы,—а он ездил в то время часто,—он, как я уже упоминал, останавливался у Дягилева, почему его ежедневно можно было видеть в обычное свободное время в редакции. Когда я его встретил здесь в первый раз, он был занят в своей комнате работой над „Охотой Петра I“, которую писал на картоне гуашью. Он никогда раньше за такие темы не

брался, и я был приятно изумлен как композицией, так и колоритностью этой вещи. Одновременно он писал какие-то портреты, для которых главным образом и ездил в Петербург. Возвращаясь после сеансов домой, он охотно рассказывал о них, описывая заказчиков, часто зло, иногда с юмором. Говоря о концепции портретов, он вынимал из кармана небольшой альбом, бывший у него всегда с собой, и рисовал портрет. Многие из таких рисунков, сделанных при мне в разные годы, я узнавал впоследствии, просматривая все его огромное альбомное наследство. Их неправильно принимали и сейчас принимают за „первую мысль" знаменитых портретов. Иногда он давал в таких случаях только легкий очерк, иной раз увлекался и рисовал подробно, не замечая, как за чашкой кофе, где-нибудь у Кюба или Донона, страница заполнялась первоклассным тонким законченным рисунком.

Я слышал его рассказ о том, как, заказав ему портрет Александра III с семьей, после крушения на станции Борки, харьковский предводитель дворянства добился того, что Серову разрешили стать на лестнице, по которой должен был спускаться царь. Последний, зная о присутствии художника, тогда еще очень юного, намеренно задержался на минуту, замедлив шаг.

Серов рассказывал и о том, как ездил в замок Фреденсборг, в Копенгагене, чтобы писать после смерти Александра III его акварельный портрет, в мундире подшефного ему датского полка, на фоне замка. В мундире царя ему позировал высокий дворцовый гренадер. В окно глядела на него девочка, одна из царских дочерей, которую он успел также написать. Портрет царя, скомбинированный с фотографий, вышел словно написанный с натуры.

Но самым интересным из его рассказов о царских сеансах был тот, который относился к 1900 году, к последнему сеансу портрета Николая II, в форме шотландского полка, в красном мундире, с высокой меховой шапкой в руке.

Уходя с последнего сеанса, бывшего накануне, царь просил Серова притти еще раз на другой день, сказав, что императрица хотела посмотреть портрет и познакомиться с его автором. Серов отправился раньше, чтобы тронуть еще кое-что. В назначенный час пришли царь с царицей. Царица просила царя принять свою обычную позу и, взяв сухую кисть из ящика с красками, стала внимательно просматривать черты лица на портрете, сравнивая их по натуре и указывая удивленному Серову на замеченные ею мнимые погрешности в рисунке.

— Тут слишком широко, здесь надо поднять, там опустить.

Серов, по его словам, опешил от этого неожиданного урока рисования, ему кровь ударила в голову, и, взяв с ящика палитру, он протянул ее царице, со словами:

— Так вы, ваше величество, лучше сами уж и пишите, если так хорошо умеете рисовать, а я больше слуга покорный.

Царица вспылила, топнула ногой и, повернувшись на каблуках, надменной походкой двинулась к выходу. Растерявшийся царь побежал за нею, в чем-то ее убеждая, но она и слушать его не хотела. Тогда он вернулся обратно и, очень извиняясь за ее горячность, сказал в ее оправдание, что ведь она ученица Каульбаха, сама недурно пишет и поэтому естественно, что несколько увлеклась.

Одновременно Серов писал большой портрет кн. З. Н. Юсуповой. На следующий день у него там был сеанс. Во время сеанса она рассказала ему, что царь у них только

что завтракал и упомянул про вчерашнюю историю, прибавив, что боится, как бы Серов после этого случая не отказался от дальнейших заказов.

— И откажусь,— отрезал Серов,— ни за что больше писать их не буду.

Действительно, как ни зазывали после этого Серова в официальном порядке и кружным путем, он наотрез отказался от царских заказов. Кто помнит условия жизни в царской России и в частности оберегание престижа царской власти, тот поймет, какое гражданское мужество надо было иметь для того, чтобы так разговаривать и так вести себя с царями.

В зиму 1901—1902 года я застал его однажды еще за одним царским портретом, который он писал в пустовавшей академической мастерской, конспиративно, в стороне от всех. Я зашел туда, ошибясь дверью, и хотел уже уйти, увидав за мольбертом, с палитрой в руках, Серова, но он, узнав меня, жестом пригласил войти, проговорив сквозь зубы:

— Посмотрите, какую пакость написал.

Я увидел большой поколенный почти оконченный портрет Александра III, в полной парадной форме, в шапке набекрень, на фоне конных свитских слева и солдат справа. Портрет действительно был неудачен, скучен, неважно нарисован, мало похож и условен в живописи. Я ничего не сказал, и Серов понял смысл моего молчания. Он угрюмо произнес:

— К Ашбэ мне надо бы поступить. До сих пор еще нет-нет, а свихнусь. Вот лба, например, совсем не понимаю.

Про лоб мне Серов говорил еще однажды, значительно позднее в Москве, снова повторив, что он ему не удается.

— Ведь вот все понимаю, а лба нет.

И действительно, внимательное наблюдение над лбами серовских портретов приводит к заключению, что строение лба он чувствовал менее уверенно, чем всю остальную маску лица, но в своем постоянном недовольстве собою он сильно сгущал краски. У него были слабые портреты в тех случаях, когда приступать к ним приходилось без всякого увлечения, даже с неохотой. К таким относятся портреты Красильщиковой, В. А. Бахрушина и еще некоторые.

Но у кого из настоящих мастеров, даже величайших, их не было, этих неудач?

Помнится, в эту же зиму Серов рассказывал мне забавную историю встречи с К. А. Коровиным на станции Любань, в буфете.

— Костя!

— Антон! Ты из Питера?

— Да, а ты из Москвы?

— Да. Писал кого-нибудь в Петербурге?

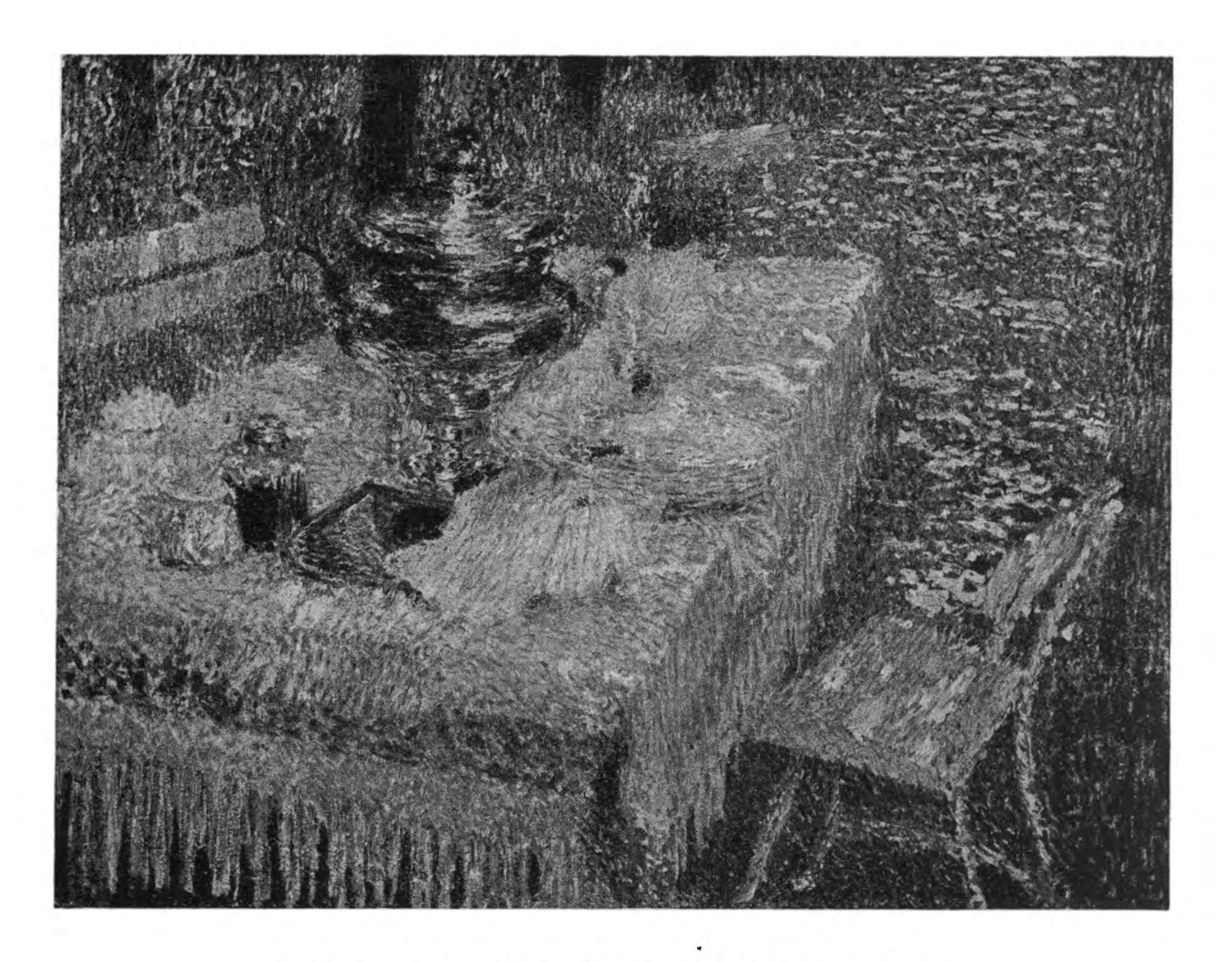
— Писал, Костя, угадай кого? Ни за что не угадаешь.

Коровин подумал и вдруг выпалил:

— Победоносцева?

Действительно, Серов ехал в Москву, только что окончивши портрет Победоносцева, заказанный ему под величайшим секретом А. П. Нарышкиной.

— Я так и присел,— рассказывал Серов.— Как он, чорт, догадался? Ни одна душа не знала. Я сам обещал никому не говорить и уж раскаивался, что задал ему вопрос, а он и брякнул.



Утренний чай. 1904 г. (Национальная галлерея в Риме).

В 1902 году, во время выставки „Мира Искусства“ в Москве, мне пришлось туда поехать, и я встретился с ним случайно на улице. Поздоровавшись, я спросил, что он пишет сейчас.

— Да вот только что кончил портрет *Михаила Абрамовича Морозова.*

— Что же, довольны вы?

— Что я? Забавно, что они довольны,— сказал он, ударяя на слове они.

Я сделал удивленное лицо, ибо был озадачен этой фразой.

— Ну вот увидите, тогда поймете,— сказал он, прощаясь.

Действительно, только увидавши несколько времени спустя этот знаменитый ныне портрет Третьяковской галлереи, являющийся одной из самых ядовитых социальных сатир в живописи за всю историю русского искусства, я понял его мимолетную реплику.

Серов был в моде, и к нему нещадно приставали с заказами на портреты. От доброй половины из них он категорически отказывался. Одна пошлого типа купчиха, чванная своим богатством, была особенно назойлива докучливыми просьбами написать ее портрет, все время спрашивая, почему он ее не хочет писать.



Сказка инея и восходящего солнца.

1908 г.

— Потому, что вы мне не нравитесь,— был ответ, навсегда прекративший приставания.

Серов не сразу раскачивался в своих художественных симпатиях и кое-что, ему вначале не нравившееся, он позднее ставил высоко. В 1902—1903 гг. он отговаривал Дягилева приглашать на выставку Борисова-Мусатова, считая его картины „дешевкой". Через два года он изменил к ним отношение.

Когда-то он не выносил Сезанна, но в 1904 году на вечере в „Праге", в день открытия выставки „Союза русских художников", когда мы с ним и Остроуховым сидели в стороне и разговаривали о новейших французах, он вдруг сказал:

— Чорт знает, что: вот не люблю Сезанна,— противный, а от этого карнавала, с Пьеро и Арлекином, у Щукина, не отвяжешься. Какие-то терпкие, завязли в зубах, и хоть бы что.

Под конец он и Сезанна принял. Рериха он вначале тоже не переносил, особенно его картину с воронами „Зловещие", которую считал надуманной и фальшивой. Его позднейшие вещи он более принимал, но самого Рериха не переваривал, считая его типичным петербургским карьеристом. Не любил он еще Куинджи — ни его самого, ни его искусства, с его ложными эффектами.

— Что бы там ни говорили, а любой индийский этюд Верещагина стоит дороже картины Куинджи.

Больше всего Серов не выносил пошлости, чувствуя ее за версту везде и во всем. Ко всякому проявлению пошлости он был беспощаден и жесток, что при его всем известной правдивости, создавшей ему репутацию московского Катона, приводило иногда к сложным положениям и конфликтам.

Часто приходил в редакцию деятельный член кружка „Мира Искусства", *Ян Францевич Ционглинский*, один из первых по времени русских модернистов-пленеристов. Поступивший в Академию после окончания университета, он выгодно отличался всей своей культурной талантливой фигурой среди художников „Петербургского общества", с которыми был связан дружбой со времен Академии. Прекрасный музыкант и блестящий пианист, он бредил тогда Вагнером, которого вечно наигрывал, зная его наизусть.

Очень колоритной фигурой в редакции „Мира Искусства" был *Альфред Павлович Нурок,* главный сотрудник Нувеля по редактированию музыкальной части журнала, но принимавший также деятельное участие и в хронике искусства вообще.

Сын известного лектора английского языка при петербургском университете и автора популярного учебника этого языка, он был культурен, образован, начитан, говорил одинаково хорошо на всех языках, был остроумен, ядовит и находчив,— словом имел все данные для того, чтобы стать присяжным юмористом. Он и был присяжным юмористом „Мира Искусства". Ему принадлежат все те едкие, полные сарказма заметки, которые появлялись в каждом номере журнала за подписью „Силен". Они больно били по всякой бездарности, художественному чванству, пустоте и пошлости. Сдержанный Философов не пропускал слишком отравленных стрел Нурока, находя их выходящими за пределы допустимого озорничества, но и то, что появлялось в печати, было достаточно, чтобы ежемесячно отравлять кровь замороженным знаменитостям от искусства. Нурок был самым пожилым из сотрудников, если не считать главного музыкального

критика Лароша. Среднего роста, совершенно лысый, с особым, заостренным черепом, большим горбатым носом, в пенснэ, с козлиной бородкой, со своей не сходившей с лица ехидной улыбкой, он имел действительно нечто от силена, отличаясь от последних (как известно, упитанных и жирных) необычайной худобой. Его внешность и внутреннюю сущность очень хорошо передал Серов в своей литографии 1899 года.

С. А. Виноградов, выставлявший в первом году появления „Мира Искусства“ на передвижной выставке, рассказывал мне о том эффекте, какой производили заметки Нурока на компанию передвижников.

Секретариат выставки в Москве. Сидят столпы передвижничества, в своей постепенной деградации дошедшие до беспомощных лубков: Г. Г. Мясоедов, Е. Е. Волков, К. В. Лемох, А. А. Киселев, Н. К. Бодаревский. Тут же и несколько художников получше, из стариков и молодежи: Владимир Маковский, Богданов-Бельский, Аполлинарий Васнецов, С. С. Жуковский, А. М. Корин, В. В. Переплетчиков, С. А. Виноградов и другие.

Подают свежий номер „Мира Искусства“ со статьей о петербургской „Передвижной“, только что привезенной в Москву. Читают вслух; чтение открывает кто-нибудь из молодежи, конечно, со смаком произнося каждое слово, попадающее не в бровь, а в глаз то Мясоедову, то Волкову, то Лемоху и т. д. по порядку. Каждый из стариков, когда очередь доходит до него, не выдерживает и сплевывает на пол:

— Мерзавец!

— Подлец!

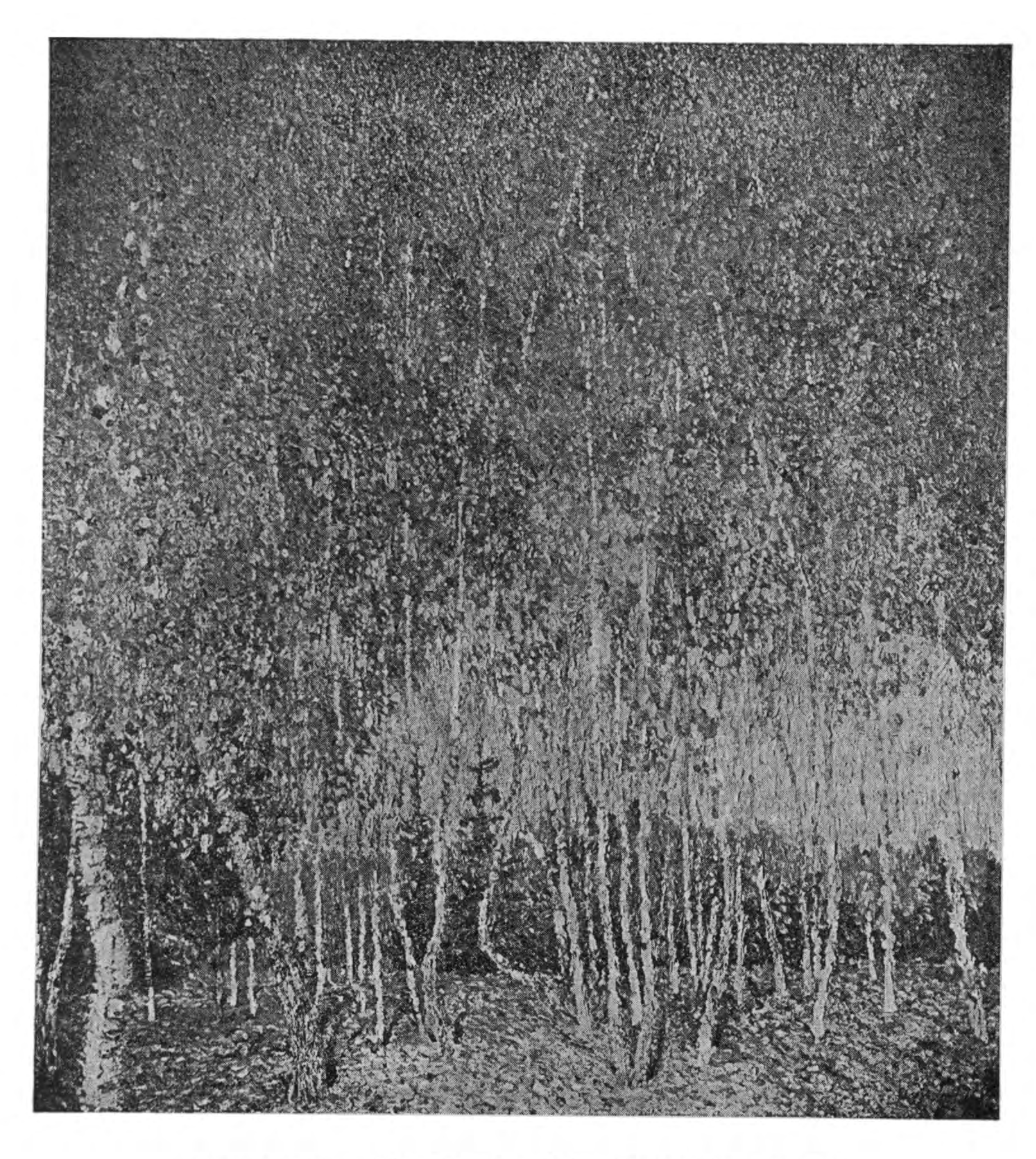
— Сукин сын!

Молодежь еле сдерживается от смеха, который ее душит, но все делают вид, что соболезнуют этим развалинам, давно потерявшим свое художественное лицо.

Но и молодым художникам доставалось временами от Нурока. Особенно плохо пришлось от его злого языка Рериху, которого в „Мире Искусства“ органически не переносили и который в глазах его сотрудников был тем, что принято называть „из молодых, да ранний“.

Рерих, в качестве куинджиста, участвовал на академических выставках, которые Стасов, из соображений принципиальных, нещадно громил в своих статьях в „Новостях“. Исключение делал он для Рериха, которого не только превозносил выше всякой меры как художника, но и устроил, как говорили, через своего друга Н. П. Собко, на службу в „Общество поощрения художеств“. Нурок написал на эту тему коротенькую заметку, заканчивавшуюся лаконической русской поговоркой: „Ласковая телка двух маток сосет“. За Рерихом так и удержалось прозвище „ласковой телки“.

Рерих был для всех нас загадкой, и я должен признаться, что до сих пор не могу с уверенностью сказать, из каких действительных, а не только предполагаемых и приписываемых ему черт соткан его реальный сложный человеческий и художнический облик. О Рерихе можно было бы написать увлекательный роман, куда более интересный и многогранный, чем роман Зола о Клоде Лантье, в котором выведен соединенный образ Эдуарда Манэ и Сезанна 1860-х годов. Я даже не знаю сейчас и никогда не знал раньше, где кончается искренность Рериха, его подлинное credo, и где начинается поза, маска, беззастенчивое притворство и рассчитанное мудрецом жизни уло-



Золотая осень. 1904 г. (Была в собр. П. П. Рябушинского).

вление зрителя, читателя, потребителя. Но что эти два элемента — правдивость и лживость, искренность и фальшь — в жизни и искусстве Рериха неразрывно спаяны, что они лежат в основе того, что перейдет следующим поколениям под именем „Рериха", в этом сомнения быть не может.

Рерих — вообще явление особенное, до того непохожее на все, что мы знаем в русском искусстве, что его фигура выделяется ослепительно ярким пятном на остальном фоне моих воспоминаний о жизни и делах художников давно минувших лет. Правда, озаряющий эту странную фигуру свет — не тот горний свет, которым освещается образ чистого Серова, а свет слепящего зрение фонаря, освещающего импровизованное бульварное представление бродячей труппы и повергающего временно во тьму зрителей

и прохожих, безотносительно к их возрасту, полу, социальному положению, жизненной и культурной значительности.

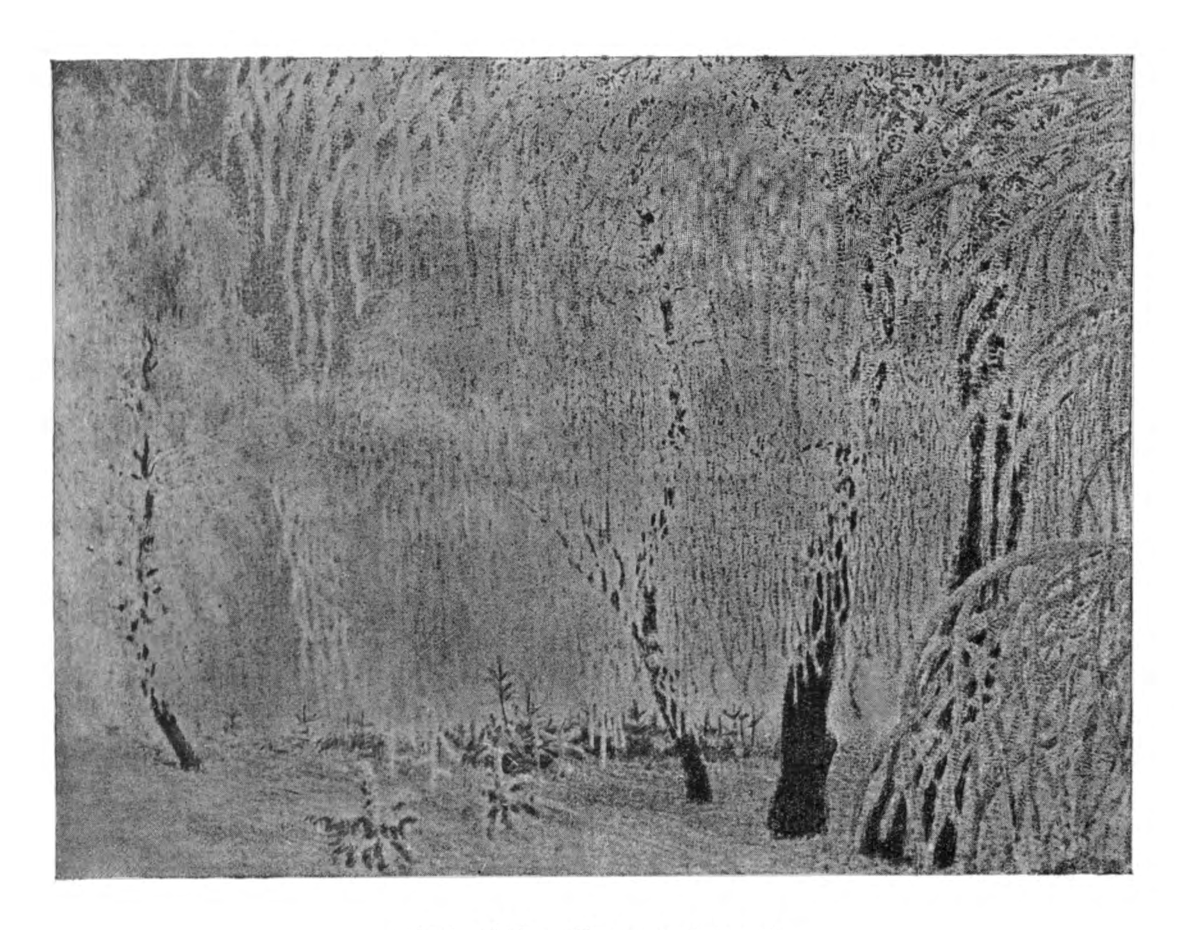
Рерих прежде всего бесспорно блестяще одарен. В Академии я не помню его классных работ — они были, видно, не интересны. Он приходил всегда в студенческой форме, ибо был на юридическом факультете петербургского университета. Отец его, известный нотариус, владелец большой нотариальной конторы на Васильевском острове, готовил его себе в преемники. В Академию он явился уже готовым художником, прошедшим школу рисования и живописи у М. О. Микешина. От него он наследовал легкость и быстроту исполнения, иллюстративность отношения и уверенность в своей неотразимости.

В год поступления Рериха в Академию Третьяков покупает его картину „Гонец", с подзаголовком: „Восстал род на род". Картину сосватали Третьякову Микешин и Верещагин. В этом подзаголовке уже тогда вылился весь Рерих. И он также от Микешина, одного из первых трубадуров нарождавшегося великодержавного национализма, автора памятника тысячелетия России в Новгороде, Екатерины II в Петербурге, Богдана Хмельницкого в Киеве и всяких былинных циклов к рисункам, в то время очень ходких.

Картину не в меру захвалил Стасов, хотя она была и лучше других подобных же картин тогдашних академических выставок.

Вскоре он совершенно изменил манеру и, занявшись доисторической археологией, ушел в мир древней Руси. Совершив путешествие по Новгородской, Псковской, Вологодской и Ярославской губерниям, он привез большую серию этюдов церквей и погостов, видов городов и архитектурных деталей, сделанных в особой манере, с оконтуриванием архитектуры черной чертой, упрощением формы и цвета. Они произвели в свое время впечатление, хотя для глаза, вышколенного на тонком искусстве, казались грубоватыми и малокультурными. Большая часть этих этюдов пропала в свое время в Америке, где их продали за бесценок с аукциона, в уплату долгов устроителя выставки.

Вскоре после этого Рерих выступает с серией картин из быта доисторических славян. Все они были талантливы, и Рерих рос не по дням, а по часам. Росла и его административная карьера: после трагической смерти Собко, попавшего под поезд, Рерих получает назначение секретарем „Общества поощрения художеств" — пост по тогдашнему времени весьма значительный, в виду близости к придворным сферам, через всяких великих княгинь, патронесс общества. Понемногу он превращается в „Николая Константиновича" и становится „особой", с его мнением считаются, перед ним заискивают. Он полноправный хозяин второй петербургской академии — „Общества поощрения". Перед самой революцией была, как говорят, подписана бумага о назначении его действительным статским советником, т. е. „статским генералом", что было связано с приятным титулом „ваше превосходительство". Чего больше? В тридцать лет достигнуть всего, о чем можно было мечтать по линии служебной карьеры! Но этого было Рериху, конечно, недостаточно. Он начал собирать нидерландцев. Это придавало солидность и вес. К моменту революции ему уже удалось собрать целую галлерею первоклассных вещей, попавших вслед за тем в Эрмитаж. Я никогда не мог понять, как мог он искренно собирать именно нидерландцев, искусство которых столь коренным образом



Иней. 1905 г. (Ярославский музей).

чуждо его собственному. Если бы мне сказали, что Клод Монэ собирает картинки Яна Ван Гемессена или Брейгеля Бархатного, я этому не поверил бы. Уж если он был бы склонен приступить к коллекционированию, что вообще для него было бы противоестественным, я бы скорее ожидал видеть у него на стенах Тернера, Констебеля, Добиньи, в крайнем случае пейзаж Веласкеза, но не маленьких нидерландцев. Рерих потенциально должен был также собирать что угодно, но не нидерландцев.

Но самым главным делом для него оставалась все же собственная живопись. Он еще раз в корне переменил манеру и художественную установку, вступив в лучший, наиболее блестящий период своей художественной деятельности. Убедившись в излишней черноте картин своего предшествовавшего периода, Рерих бросил масляную живопись, перейдя исключительно на темперу. Появились те красивые, гармонические по цветам композиции, которые стали нарицательными для обозначения существа рериховского искусства: настоящее, бесспорное, большое искусство, покорившее даже скептика Серова. Особенно хороши были эскизы его театральных постановок — к „Игорю“, „Пер Гюнту“, „Весне священной“.

Для меня была совершенной загадкой жизнь Рериха. Бывало придешь к нему в его квартиру, в доме „Общества поощрения“, вход в которую был не с Морской, а с Мойки,

и застаешь его за работой большого панно. Он охотно показывает десяток-другой вещей, исполненных за месяц-два, прошедшие со дня последней встречи: одна лучше другой, никакой халтуры, ничего банального или надоевшего,— все так же нова и неожиданна инвенция, так же прекрасно эти небольшие холсты и картины организованы в композиции и гармонизованы в цвете.

Проходит четверть часа, и к нему секретарь приносит кипу бумаг для подписи. Он быстро подписывает их, не читая, зная, что его не подведут: канцелярия была образцово поставлена. Еще через четверть часа за ним прибегает служитель:

— Великая княгиня приехала.

Он бежит, еле успевая крикнуть мне, чтобы я оставался завтракать. Так он писал отличные картины, подписывал умные бумаги, принимал посетителей, гостей — врагов и друзей — одинаково радушно тех и других, первых даже радушнее, возвращался к писанию картин, то и дело отрываемый телефонными разговорами и всякими очередными приемами и заботами. Так проходили день за днем в его кипящей, бившей ключом жизни. За все время наших встреч он почти не менялся: все тот же розовый цвет лица, та же озабоченность в глазах, сохранявшаяся даже при улыбке, только льняного цвета волосы сменились лысиной и желтая бородка побелела. Но это еще не весь Рерих. Кроме Рериха-художника, чиновника, археолога и писателя, — ибо он писал нечто вроде археологических поэм в прозе, в стиле „Ой ты, гой еси",— был и, повидимому, есть до сих пор еще другой Рерих, Рерих-мистик, оккультист, спирит, „потусторонний".

Когда он был уже принят в лоно „Мира Искусства" и эпизод с „ласковой телкой" несколько испарился из памяти, кто-то сказал нам в редакции, что Рерих зовет нас — Дягилева, Бенуа, меня и еще кой-кого — притти к нему вечером на Галерную, (тогда он не был еще секретарем Общества поощрения), прибавив, что у него будет знаменитый медиум Янек, вызванный в Петербург, помнится, из Варшавы специально для царя и царицы, до страсти увлекавшихся спиритизмом. Я был не любитель столоверчений: мне бывало всегда жаль времени, понапрасну потраченного на пустяки, и было противно превращаться на целый вечер в объект беззастенчивого издевательства ловких, но недостаточно умных шарлатанов. Бенуа уговорил меня, однако, пойти, сказав, что это может быть забавно и просто интересно.

Так как я был глубоко убежден, что все пресловутые „материализации" и прочие фокусы не могут производиться одними только патентованными шарлатанами без содействия кого-нибудь из своих, из лиц, принадлежащих к дому, в который медиум приглашен, то я условился с двумя из гостей, моих единомышленников, кажется с Раушем фон Траубенбергом и еще кем-то, кого не припомню, что я „разомкну цепь" и попытаюсь в темноте пошарить и пошалить. Нас, как водится, предупредили, что „размыкание цепи — опасно для жизни" и в лучшем случае может навлечь на виновников такой удар дубинкой по голове со стороны вызываемого духа, от которого не поздоровится. Кроме того, Рерих нас всех оповестил, что Янек самый сильный современный медиум и в его присутствии материализация духа принимает совершенно реальные формы, вплоть до полной осязательности. К нему благосклонен, и потому постоянно является некий горный дух, воплощающийся в образе обросшего волосами человека, но „боже упаси до него дотронуться: будет беда".

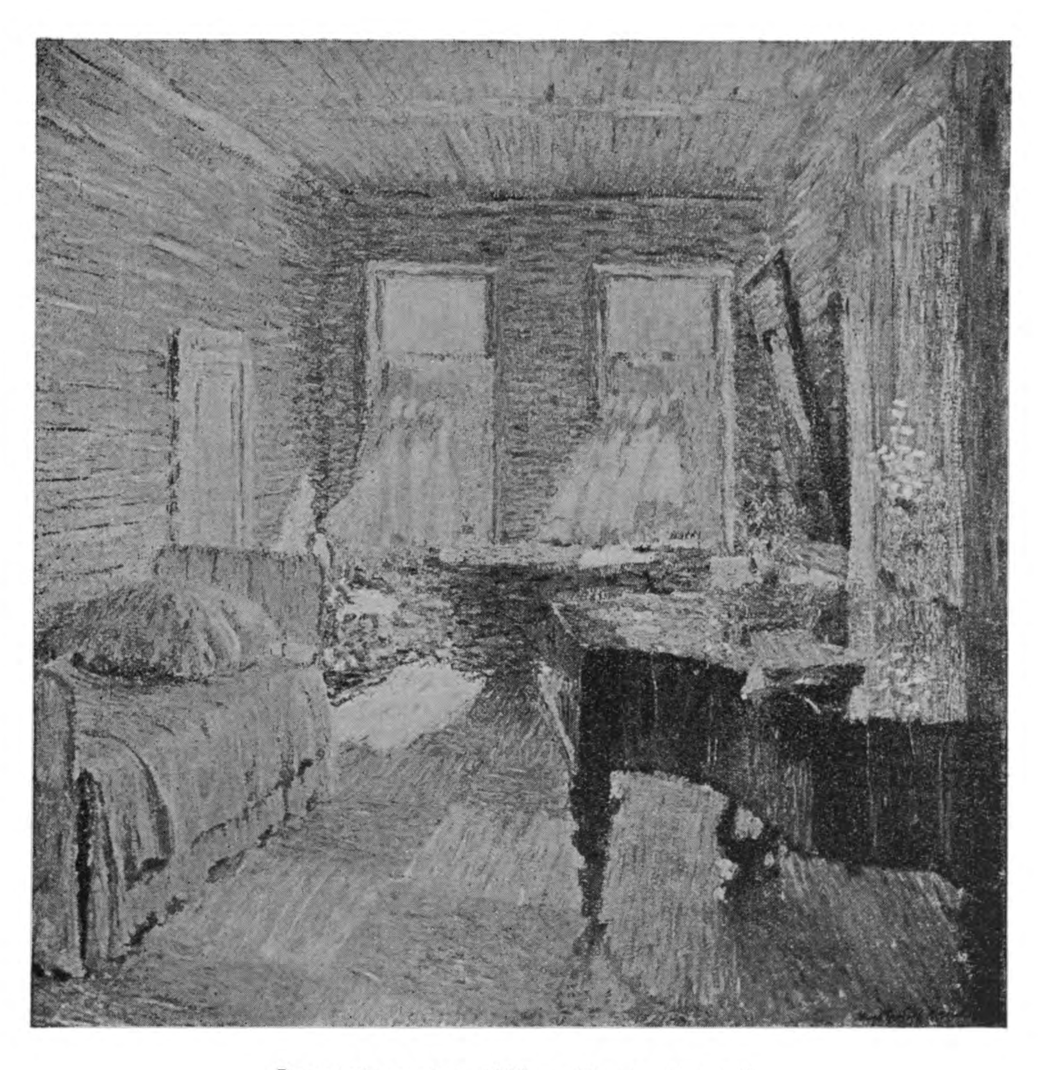


Сирень и незабудки. 1905 г. (Ярославский музей).

Огни потушены. В комнате нестерпимая жара от множества народа, составившего над столом цепь из рук. Вдруг раздаются странные звуки: не то гитары, не то балалайки. Что-то в комнате задвигалось и застучало.

— Началось, — послышался шопот.

Под столом было особенно неспокойно. Видимо, дух пыжился изо всех сил материализоваться. Я решил, что настало время действовать, потихоньку высвободил свои руки от соседей справа и слева и, опустив их под стол, стал шарить. Через несколько минут я нащупал какую-то шкуру; провел руками по ее складкам, легко набрел на что-то твердое — не то темя, не то колено, которое шкура покрывала, и стал рвать ее к себе. Шкура не уступала, ее крепко держали, но возня была заметна, и через несколько минут я почувствовал сильный удар кулаком в спину, от которого вскрик-



Весенний ветерок. 1905 г. (Пермский музей).

нул и поднялся. Еще кто-то через мгновение зажег электричество, и все кончилось. Сеанс был сорван, вернее, был признан „не вполне удавшимся“.

Как увидим в дальнейшем, Рерих не только остался на всю жизнь пребывать в оккультных эмпиреях, но впоследствии значительно усилил и усовершенствовал свои оккультно-трансцедентальные, потусторонне-практические приемы. В начале революции он бежал за границу, и к его дальнейшей судьбе мы еще вернемся.

Как только Серов приехал из Москвы, он с Дягилевым и Бенуа направился ко мне смотреть мои вещи. Грабаря-литератора и критика они знали и ценили, Грабарь-художник был для них загадкой, величиной неизвестной. Они ехали втроем в карете Дягилева, который не ездил на извозчиках, ибо до смерти боялся заразиться сапом в незакрытом экипаже. По дороге они гадали, что я собою представляю и боялись разочарования. С своей стороны и я не слишком был уверен в своих этюдах из Нары и боялся, не покажутся ли они моим строгим судьям провинциальными.



Дельфиниум. 1908 г.
(Гос. Русский музей)

Каково было мое удивление, когда они в один голос начали их расхваливать, а Дягилев даже объявил, что это будет один из лучших номеров выставки, заранее поздравляя с успехом. Он прибавил:

— Да тут никто не умеет писать — все только „левитанят", а это до того осточертело, что хоть вон беги с выставки. Левитан — так, Левитан — сяк, а это совсем не то — наконец-то другое.

У меня отлегло от сердца. Я поверил в себя и принялся работать. Хотелось пописать Петербург, но было сумрачно и не живописно. Я начал бродить по городу в поисках мотивов для передачи впечатлений по памяти. Случайно проходя вечером по Фонтанке мимо электрической станции, я был поражен неожиданно открывшейся передо мной картиной: на фоне дымчатых облаков и редких темно-синих провалов чистого неба, с горящей одиноко звездочкой, вздымались кверху четыре гигантских трубы, заслонивших, вместе с вырывавшимися откуда-то снизу клубами дыма, все здание станции; клубящийся дым был залит ослепительным светом электрических фонарей и придавал нечто фантастическое всей картине.

На другой день я написал по впечатлению поразивший меня вид, и он вышел как будто ничего—лучше во всяком случае, чем фабрика в Наре, хотя последняя очень понравилась Серову, особенно оценившему знакомый ему мотив осенних предотлетных грачиных стай. Эти два фабричных мотива появились на выставке „Мира Искусства", открывшейся в начале 1902 года, в пассаже, на Невском. Кроме них, я выставил все семь этюдов Нары и портрет мюнхенской натурщицы, взятый в полутоне, в красной накидке.

Вместо возвещенного Дягилевым успеха, критика петербургских газет встретила меня насмешками и бранью: и „Новое Время" и „Новости" возмущались „декадентскими" картинами, на которых вблизи ничего не разберешь. Дягилев торжествовал: ему ничего не нужно было, кроме газетной брани, в которой он усматривал несомненный успех.

Но среди художников успех был полный. Не только среди молодежи,—даже кое-кто из старой гвардии похваливал, в том числе *Куинджи* и особенно приехавший из Киева старик *В. Д. Орловский,* долго стоявший перед моей стенкой и подошедший ко мне познакомиться.

— Вы не можете себе представить,— говорил он,— какое наслаждение для меня смотреть на эти живые и правдивые вещи.

Нарский этюд, названный мною „Луч солнца", был еще накануне открытия выставки приобретен Третьяковской галлереей, вслед за которой немедленно другой вариант того же павильона „Уголок усадьбы" купил С. Т. Морозов, а „Баллюстраду" — И. А. Морозов. Угол большого дома с балконом, заросшим диким красным виноградом, — „Подмосковная усадьба" купил Щербатов, а маленький этюд служительского флигеля — Н. П. Перцов. Я „расторговался", а главное „попал в Третьяковку". Чего мне было желать еще больше?

Со времени выхода первого номера „Мира Искусства" и устройства первой выставки этого журнала прошло тридцать пять лет, ровно столько, сколько прошло от эпохи „освобождения крестьян", „бунта 13-ти" и юношеских лет Репина до наших юношеских дней, до возникновения „Мира Искусства". Тогда 60-е годы казались нам далекой исторической гранью, за которой уже маячили тени Александра Иванова, Карла Брюллова, Гоголя и самого Пушкина. Сейчас такой же стариной кажутся наши

былые „труды и дни“ поколению художников и искусствоведов, пришедшему нам на смену. И как нам в свое время было многое неясно и непонятно в делах шестидесятников, искусство которых было нам чуждо, так и современному поколению неясно, непонятно и чуждо многое из того, чем жили, что любили и что создавали мы. Художник более чуток и гибок, чем искусствовед, его глаза не столь безнадежно закрыты шорами, его мозг не столь предательски загружен историей, теорией и всякими предвзятостями, как у искусствоведа-профессионала, почему он лучше разбирается во всем, что касается качества и относительной значимости искусства недавнего прошлого. Если он жестоко несправедлив к только что отжившему этапу, к вехе, преодоленной путем борьбы, в которой он сам принимал участие, то искусство, имеющее тридцатилетнюю давность, находит в нем объективного и правдивого ценителя, ошибающегося меньше и реже, чем ценители-профессионалы.

Не только не написана еще история „Мира Искусства“, но даже не раскрыты причины его возникновения, его характер, роль, значение. Больше того — все, что писалось и пишется об эпохе „Мира Искусства“, не столько разъясняет, сколько затемняет и запутывает все эти вопросы.

Прежде всего, в корне неверен общепринятый взгляд на „Мир Искусства“, как на некий идеологически и эстетически единый фронт новаторски настроенной молодежи, противополагавшей рационализму передвижничества заимствованный с Запада символизм.

Никакого единого фронта, общей политической, социальной и даже общей художественной платформы в „Мире Искусства“ не было ни к моменту его основания, ни тем более в дни его заката. Как видно из приведенного выше письма ко мне Дягилева, относящегося к зиме 1895/96 гг., он смотрел на свои и мои выступления в печати, как на попытку „хоть немножко открыть глаза публике и... художникам“ на подлинное искусство. Что же было для нас подлинным искусством? Очень скромное, не шумливое, мало бросающееся в глаза искусство, изображавшее только жизнь, но передававшее ее лучше, правдивее, тоньше и культурнее, чем передавали ту же жизнь на русских выставках 90-х годов. На организованных Дягилевым еще до появления журнала выставках не было ни одной картины непонятной, ни одного сюжета, который давал бы право говорить критике и публике о действительном „декадентстве“, или хотя бы о „символизме“. Но так как все выставленное Дягилевым было совсем иначе и, прежде всего, гораздо лучше написано, чем писалась убогая продукция „мюссаровских понедельников“, „Петербургских художников“, „акварелистов“, то под небескорыстное науськивание художников этих группировок дягилевские выставки были встречены всеобщей бранью. Исключением являлись только заметки Нордена в „St-Petersburger Zeitung“ и мои в „Ниве“.

Уже самый подбор западно-европейских художников на этих выставках показывает, что никакой ставки на какое-нибудь определенное направление в искусстве здесь не было: немцы Бартельс, Диль, французы Пювис, Бенар, Коттэ, Симон, шотландец Патерсон, норвежец Таулоу, бельгиец Фредерик, финляндцы Эдельфельд, Иернефельд, Галлен. Никаких художников-символистов не было и среди русских участников выставок „Мира Искусства“, как не было их вначале и среди литературных сотрудников журнала. Последние появились только впоследствии, что вызвало протест всех участников и, как известно, привело к крушению и журнала и выставок „Мира Искусства“.

Второе, столь же неверное утверждение рисует „мирискуссников“ людьми, жестоко отравленными ядом „историзма“ и „ретроспективизма“ и растворившимися в графике. Если бы отрава была столь жестока, то новейшие французы не могли бы найти так много места на страницах журнала. И в чем историзм Врубеля, Серова? Графическая потенция „Мира Искусства“, вознесшая русскую графику на небывалую высоту и по праву признаваемая родоначальницей всей советской графики, есть только один из отрезков,— правда, заметных — многогранной деятельности журнала и сгруппировавшихся вокруг него художников.

Наконец, о социальном лице „Мира Искусства“. Считается твердо установленным, что как журнал, так и выставки „Мира Искусства“ были детищем окрепнувшего русского промышленного капитала, создавшего их и диктовавшего им свою волю. Против такой безответственной наклейки ярлыков следует решительно предостеречь легковерных читателей. Применив к явлениям искусства тот метод марксистского анализа, который вскрыл глубоко запрятанные движущие пружины явлений промышленной и культурной жизни России на рубеже XIX и XX столетий, некоторые искусствоведы увлеклись соблазном разъяснить до конца, до малейших изгибов и извилин пути и перепутья тогдашней русской художественной жизни. Не зная фактов, обстановки и условий возникновения и нарастания идей и настроений, частично нашедших отражение в „Мире Искусства“, не дав себе труда углубиться в них, они этим упрощенческим приемом значительно исказили подлинное лицо явлений.

Вот ряд несомненных фактов. Российский промышленный капитал забрал к началу нынешнего столетия такую силу, что с его представителями была вынуждена считаться власть, при том не только правительство, но и двор. Миллионеры-промышленники оттеснили назад дворянство, почти заняв его место в государстве; они искали таких же почестей и нуждались в таком же декоруме, какими было окружено былое дворянство. Как дворянство имело свою прессу, так и магнаты, промышленники создали свою, при том не только ежедневные политические органы, но и литературные и художественные журналы. Ярким примером такого журнала может служить „Золотое Руно“ Николая Рябушинского, брат которого, Павел, издавал одновременно политическую газету „Утро России“. Несколько раньше таким же журналом было „Искусство“ Тароватого и отчасти литературный ежемесячник „Весы“. Все они и издавались на деньги промышленников, что определяло их физиономию.

„Мир Искусства“ не имел корней в промышленности, и первые деньги на его издание Дягилев получил от кн. Тенишевой, дальнейшие же средства добывал Серов во время своих портретных сеансов, „подковывая“ то одну, то другую модель разных категорий.

Принято думать, что и потребители художественной продукции „мирискуссников“, ее покупатели, покровители и собиратели, были те же промышленные тузы. Это абсолютно неверно и построено чисто умозрительно по голой шпаргалке: первые картины художников „Мира Искусства“ покупали доктора, адвокаты, петербургские крупные чиновники и только много лет спустя до них доросла денежная аристократия, которую к тому же пришлось всем нам дружными усилиями раскачивать, нахваливая Серова, Коровина, Врубеля, Малявина, Сомова и уговаривая купить пару-другую картинок, стоивших, кстати, истинные гроши — сто — сто пятьдесят рублей.

Правда, когда мы их достаточно распропагандировали, они вошли во вкус, и к этому времени применимы уже все те подходы, мерки, определения и заключения, которые обычно связываются с годами дягилевского „Мира Искусства“, вечно путаемого с выставками общества „Мира Искусства“, действовавшего 13 лет без Дягилева.

Где же единый идеологический и художественный фронт „Мира Искусства“? Где та сплоченная однородная группа художников и писателей, которую рисуют себе искусствоведы упрощенческого типа? Художники не выносили реакционных литераторов и философов, разглагольствовавших на страницах журнала, соседних с теми, где воспроизводились их картины; литераторы и философы — Мережковский, Зинаида Гиппиус, Лев Шестов, В. В. Розанов — от души презирали „этих тупых и невежественных мазил“. Что общего между живописью Серова и Сомова, Врубеля и Бакста, Грабаря и Бенуа?

„Мир Искусства“ был случайным объединением представителей весьма разнородных как по внутренней сути, так и по внешней форме художественных явлений и установок, сошедшихся во имя общей тоски по художественной культуре, с их тогдашней точки зрения более высокой, и в знак общей ненависти к чудовищной пошлости петербургских выставочных группировок и презрения к упадочному искусству сильных некогда передвижников.

Но возвращаюсь к своему рассказу, прерванному этим вынужденным разъяснением всяких недоразумений и небылиц, скопившихся вокруг „Мира Искусства“.

Я так вошел в круг интересов „Мира Искусства“, что на первых порах забыл о существовании „Нивы“ и Маркса, который, как мне казалось, едва ли простил мне мое нежелание выполнять договорные условия. По крайней мере я считал, что после явно свинского с моей стороны отношения к его предупредительности и трогательной заботливости ко мне он имел все основания махнуть на меня рукой. Я был очень смущен, когда при первой же случайной встрече он обнял меня как старого друга, пожурил за то, что я до сих пор не зашел к нему. Милый старик тронул меня до глубины души, и я в один из ближайших вечеров зашел к нему. Как будто ничего не изменилось — я такой же близкий и родной в его семье, как и раньше.

Женившись на *Лидии Филипповне Собиной,* дочери захудалого генерала, бывшей вдвое моложе Маркса и когда-то служившей в его конторе, он приобрел в ней неплохую и верную жену, которая умела вести дом в стиле, отвечавшем положению мужа, а после его смерти также умела продолжать все издательское дело, завещанное ей безраздельно, за отсутствием детей и близких родных в Германии. У нее находили, как водится, много несуществующих недостатков, действительные же были невелики.

Ко времени моего возвращения в Петербург у Марксов бывали журфиксы, на которые съезжались все видные литераторы и бывал всякий чиновный и сановный люд. Неизменным гостем был здесь А. Ф. Кони, с которым мы с Марксом и поэтом В. Л. Величко составляли постоянную партию в винт.

В то время Маркс собирался переиздать „Историю искусства“ Гнедича, чтобы дать ее в виде приложения к „Ниве“. Он не придумал ничего лучшего, как предложить мне переработать ее, дополнив новыми иллюстрациями и выпустив под моей редакцией. Я отказался от этого предложения, указав Марксу на неприличие самой мысли перекраивать мне Гнедича, тем более, что с Петром Петровичем мы были с давних пор,

еще со времени „Стрекозы“, друзьями. Он был к тому же жив и развивал кипучую деятельность. Маркс сказал мне, что Гнедич самым решительным образом отклонил сделанное ему предложение и сам указал на меня. Я все-таки не согласился, после чего Маркс стал уговаривать меня взяться за написание новой истории. Я просил дать мне срок, чтобы взвесить его предложение со всех сторон.

С 1902 года я начал усиленно заниматься вопросами истории искусства, пополняя кое-как пробелы, оставшиеся после систематических занятий в Мюнхене. Там у меня была уже значительная библиотека общего и монографического характера, перевезенная мною в Петербург. Имея утренние часы — от четырех до восьми — свободными только для историко-литературных занятий, я проглотил все, что только мог по части новинок. Предложение Маркса все же встретило меня врасплох и надо было серьезно подумать, прежде чем принять его.

Через неделю мой ответ был готов. Я согласился взяться за „историю“, поставив следующие жесткие условия:

1. Книга должна быть ограничена только историей русского искусства.

2. Она должна состоять из трех томов и быть трудом коллективным, объединяемым моим общим редактированием, на основе мною разработанного плана, и включать архитектуру, скульптуру, живопись и прикладное искусство.

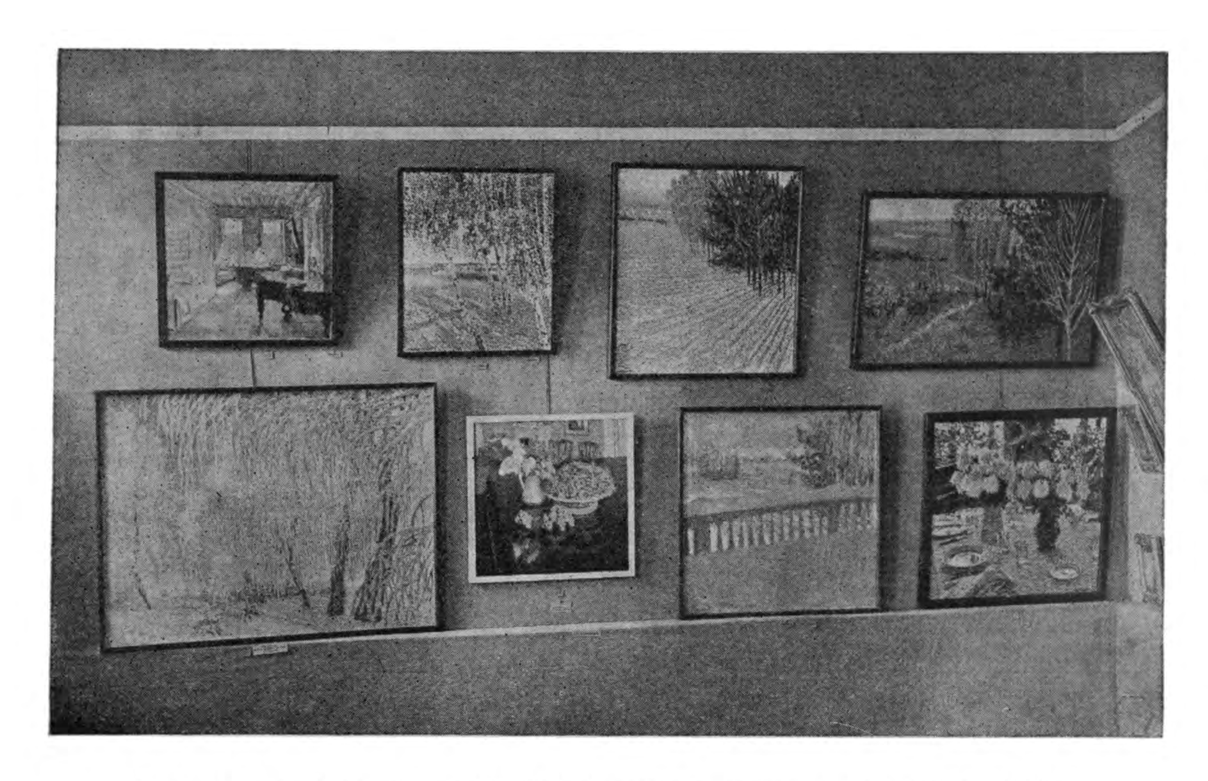
3. Иллюстративный материал „Истории“ Гнедича для новой книги, за редкими исключениями, непригоден, почему надо приступить немедленно к массовому фотографированию.

4. Срок выхода первого выпуска „Истории“ — через два года по заключении договора.

Я был уверен, что этих условий Маркс не примет. Я не ошибся: особенно неприемлемы для него оказались отказ от готовых клише Гнедича, значительно упрощавших и удешевлявших издание, и двухгодовой срок до выхода первого выпуска. Он долго еще не отказывался от своей мысли, пытаясь меня уговорить взять хотя бы половину, а потом и треть старых клише и сократить до одного года срок выпуска, но я на это не пошел, и дело расстроилось. Переговоры с Марксом были для меня прекрасным поводом начать исподволь работу в Архиве Академии художеств, увлекшую меня материалом захватывающего интереса. Я никогда раньше не подозревал, что эти скучные с виду старые бумаги, послужные списки, кляузы, метрики, прошения и резолюции на них таят в себе столь ценный и, главное, столь увлекательный материал. Вкусив от этого архивного яда, я был им навсегда отравлен. Но тут только я понял, что отказ Маркса принять мои условия был мне на пользу: рано еще было приниматься за серьезную „Историю русского искусства“.

Одновременно со мною и даже раньше меня в историю старого Петербурга и историю русского художества вообще пустился Бенуа, а вслед за ним и Дягилев. Тут только началась та полоса русской культуры, которую впоследствии окрестили мало говорящей, а главное далеко не выражающей ее сущности кличкой „ретроспективизм „Мира Искусства“.

Первым детищем нового течения был журнал „Художественные сокровища России“, редактирование которого было возложено на Бенуа. Издание журнала этого, открывшего систематическое публикование памятников искусства, накопленных веками на территории русской империи, было одним из самых блестящих дел многосторон-

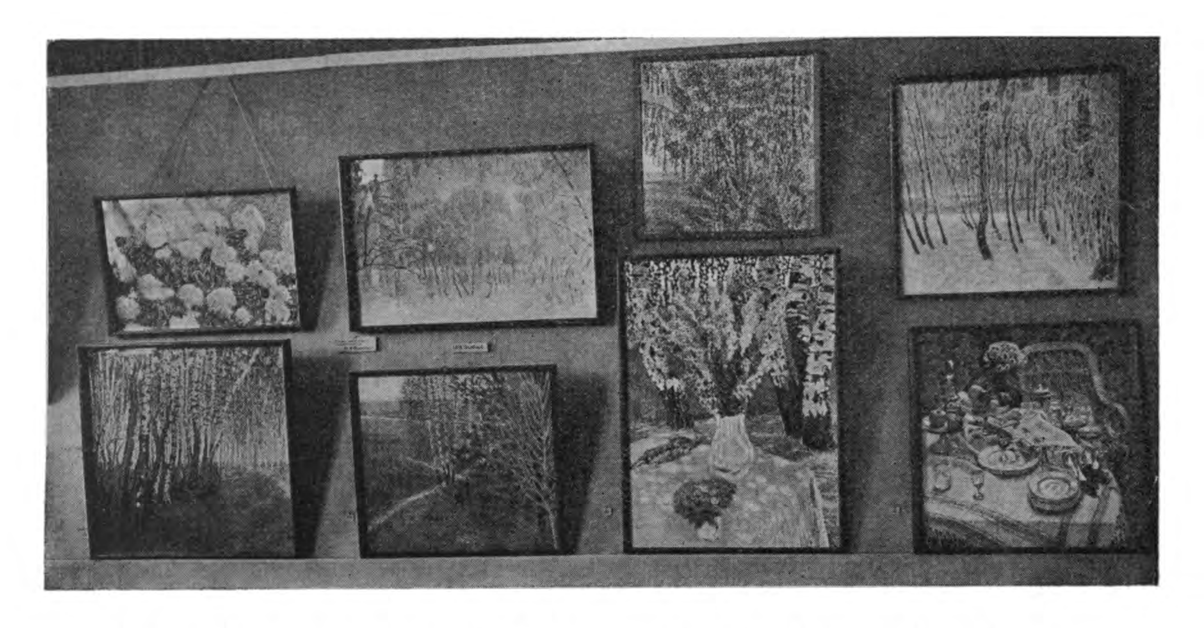


Картины И. Грабаря на выставке „Союза русских художников“, зимою 1905—1906 г.

него Бенуа. К сожалению, интриги его недоброжелателей заставили его, уже два года спустя после выхода первого выпуска, отказаться от дальнейшего редактирования, и новый редактор, проф. *Адриан Викторович Прахов* сумел издать прилично только несколько выпусков, подготовленных Бенуа, низведя остальные до степени макулатуры и погубив вконец журнал. Прахов был ленив, утратив под старость свою былую подвижность, к тому же он плохо разбирался в вопросах подлинности художественных произведений, опубликовав множество заведомых подделок, вроде перегородчатых эмалей из собрания М. П. Боткина. Последний вел свою интригу против Бенуа, ненавистного ему так же, как и весь „Мир Искусства“.

Михаил Петрович Боткин был одной из самых ярких фигур старой Академии, сохранившей влияние в различных художественных организациях Петербурга и после реформы Академии, хотя сам он в Академию не попал. Бездарный художник, не умевший ни рисовать, ни писать, он, благодаря своему богатству и связям еще со времени брата „испанца“, *Василия Петровича Боткина,* и брата лейб-медика, *Сергея Петровича,* а главным образом благодаря близким отношениям к *Александру Иванову,* по старой памяти, всегда и всюду выдвигался на первое место. Он был бессменным членом всевозможных жюри, тормозя дело пополнения музеев произведениями хороших художников.

С внешней стороны он был похож на лукавого московского подъячего XVII века, какими мы их обычно себе рисуем: с жидкой монгольской бородкой, монгольскими маленькими глазами и преувеличенной ласковостью в обращении. При встрече он



Картины И. Грабаря на выставке „Союза русских художников“, зимою 1908—1909 г.

всегда обнимался и говорил какие-нибудь сахарные любезности. Так, обнимая того же Бенуа, которого ненавидел, считая его самым отъявленным декадентом, он сладко и вкрадчиво говорил, захлебываясь от счастья обнимать такого талантливого художника:

— Дорогой мой, какой же вы талантливый и как же я вас люблю.

Это был предатель по природе, изменник по страсти, интриган по культуре.

Как известно *Александр Андрееевич Иванов,* приехав со своей картиной „Явление Христа народу“ из Рима в Петербург, остановился у Боткина в его особняке, на углу 18-й линии и набережной Васильевского острова. Боткину тогда было девятнадцать лет, и он познакомился с Ивановым, будучи в Риме. Вскоре по приезде в Петербург Иванов умер у него в доме от холеры, как тогда говорили. Когда к нему явился брат покойного, Сергей Андреевич, то оказалось, что все лучшие ивановские этюды уже были собственностью Михаила Петровича, которые он не то получил в подарок, не то взял в счет каких-то денег, переданных покойному будто бы еще в Риме, а затем и в Петербурге. Мягкому Сергею Андреевичу ничего не оставалось делать, как примириться с фактом потери, что ему было горько, ибо он решил пожертвовать все собрание этюдов и картин в какой-нибудь музей, не распыляя их.

Бенуа плохо верил в официальную причину смерти Иванова. Хорошо зная фантастическую фигуру Боткина, недаром прозванного Шуйским, он полушутя-полусерьезно говорил, что „холера“ выдумана Михаилом Петровичем и бедный Александр Андреевич умер не своей смертью.

И действительно, собственные рассказы Боткина о происхождении его знаменитой коллекции произведений эпохи Ренессанса, слышанные мною от него лично, в Москве, у Остроухова, в присутствии лиц еще живущих и сейчас, могут дать повод к самым мрачным гаданиям. Из этих рассказов одним из самых колоритных и поистине по-

трясающих был рассказ о систематическом выкрадывании Боткиным у Демидовых-Сан Донато из подвалов их флорентийского замка скульптур высочайшей ценности. Все это совершалось в темные ночи при содействии княжого садовника, хорошо оплаченного вором, с почетом принимавшимся хозяином в дневные часы.

Боткину доставляло физическое наслаждение вливать ложку дегтя во все бочки с медом, стоявшие на его дороге и почему-либо ему мешавшие. Не было такого хорошего и большого художественного предприятия, которого он не стремился бы сорвать. Делал он это столь мастерски, что его участие в очередной „пакости“ не легко было установить: о нем больше догадывались. В частности, по его доносу градоначальнику, была накануне открытия запрещена замечательная выставка произведений старых мастеров в залах „Общества поощрения“, организованная журналом „Старые годы“. Тогда-то у барона *Н. Н. Врангеля,* главного устроителя выставки, не выдержали нервы, и он дал скверному старику пощечину.

Журнал „Художественные сокровища России“ был официальным изданием „Общества поощрения художеств“, одним из влиятельных членов которого был Боткин. Избрание вместо Бенуа Прахова обеспечивало опубликование его перегородчатых эмалей, в подлинности которых давно уже высказывал сомнения *Н. П. Кондаков.* Мнение последнего значительно позднее, уже во время революции, удалось подтвердить и обосновать путем экспертизы, не оставившей сомнения в поддельности боткинской коллекции.

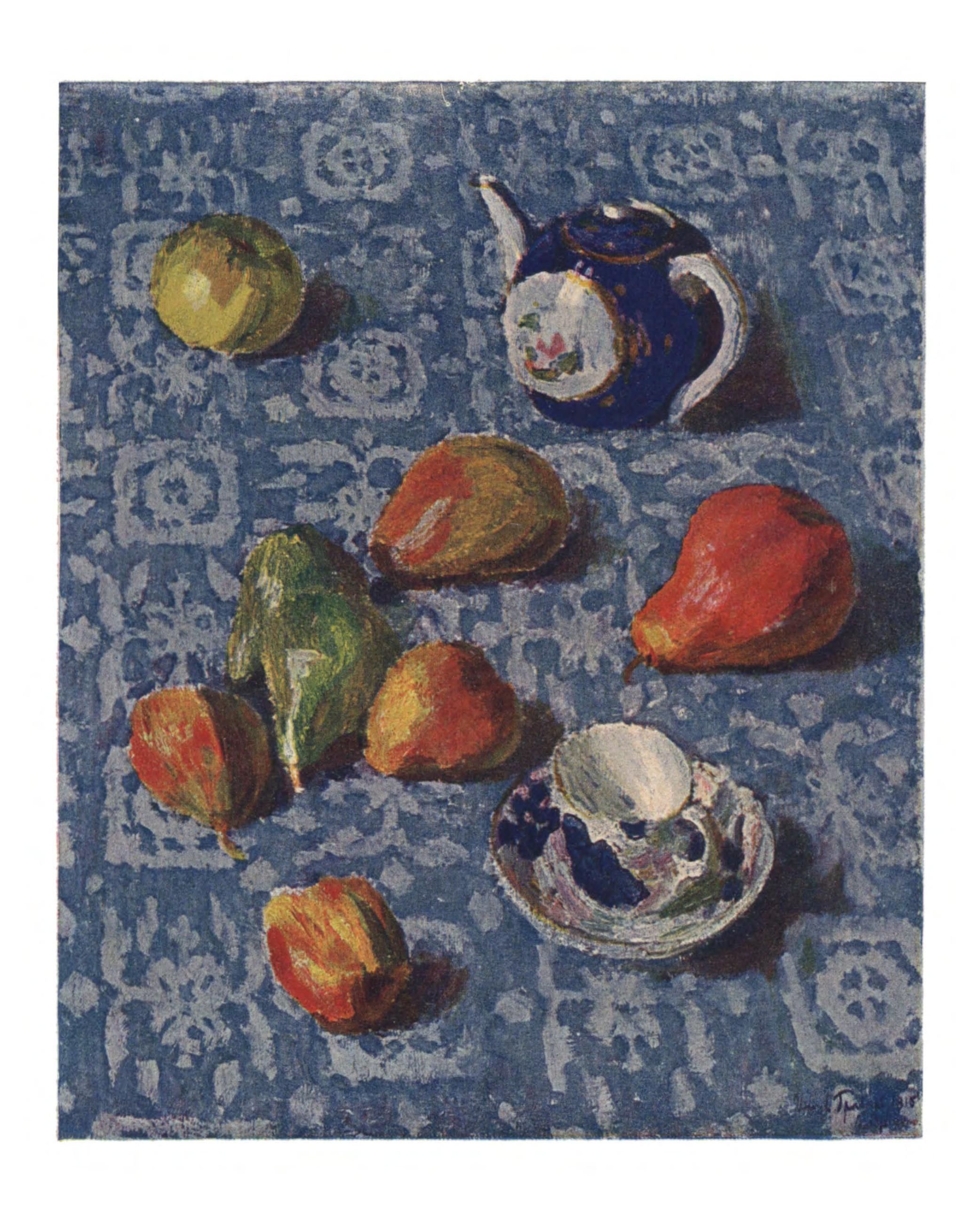
Самому Прахову также улыбалась перспектива его редакторства: ему надо было опубликовать и свою коллекцию рисунков старых мастеров, репутация которых была также подмочена, ибо среди них было не мало ложных атрибуций и прямых подделок.

Зимою 1901/1902 года Щербатов со своим другом В. В. фон-Мекком задумал организовать нечто вроде постоянной выставки картин, мебели, ценных архитектурных интерьеров и прикладного искусства. Они обратились ко мне, прося меня стать во главе этого предприятия, на которое они смотрели, как на среднее между чисто меценатским и коммерческим. К сожалению, точек над „и“ поставлено не было, и в общем увлечении, не будучи слишком практичными и не обладая коммерческими талантами, мы создали предприятие недостаточно жизнеспособное и, прежде всего, далекое от принципа хотя бы частичной самоокупаемости.

Я говорю „мы“, так как в это увлекательное дело впряглись все мы: Бенуа, Лансере, Бакст, Константин Коровин, А. Я. Головин и я. Приняли творческое участие и „хозяева“—Щербатов и Мекк, интересовавшиеся прикладным искусством, главным образом, дамскими нарядами, которые сами сочиняли и комбинировали.

Бенуа и Лансере сделали проект стильной гостиной, Бакст—очаровательного будуара, Коровин—комнаты, построенной на мотиве зеленой ржи и васильков, Головин—русского терема, резного из дерева. Я взял то, что осталось незанятым: главный вход с лестницей и голландские печи.

Последние не должны были отнимать места на стенах, нужного для картин, почему надо было придумать печки приниженного типа, печки-лежанки, вернее, печки-полки, на которых можно было бы расставлять предметы декоративного искусства. При этом печи и сами должны были быть декоративными, но в то же время и греть. Пришлось долго придумывать систему рациональных дымовых оборотов.



Груши на синей скатерти. 1915 г.

(Гос. Русский музей)

В течение всего лета шли работы по реализации проектов в натуре. Для комнаты Бенуа и Лансере тянули по специальным барочным шаблонам карнизы, для будуара выстроили деревянный каркас, в соответствии с овальным планом комнаты, для терема вызванные из Москвы резчики резали из липы все стены в „зверином стиле", под старые волжские барки, с „сиринами", львами и всякими „травами". Большое участие в последних работах принимал юный тогда *Сергей Васильевич Чехонин.* Щербатов с Мекком сделали комнату на мотив павлиньего пера.

Коровин и Головин смешили нас своей знаменитой неприязнью. Коровин, человек с душой на-распашку, не скрывал своей неприязни к Головину, шедшей от соперничества по театральным постановкам; Головин, скрытный и невеселый по натуре, приходил на работу озираясь, нет ли там „черного человека", которого давно уже мистически боялся.

Всей технической стороной ведал брат Л. Ф. Маркс, военный инженер *Сергей Филиппович Собин,* неврастеник до последних пределов, мало даровитый и сухой, но знающий техник.

Мы долго думали, как назвать наше предприятие, и остановились на названии „Современное Искусство". Для первой выставки мы пригласили из Парижа знаменитого золотых дел мастера, скульптора и художника *Ренэ Лялика,* прославившегося на весь свет своими изделиями, в которых, придерживаясь модернистского языка, он искусно и по-новому комбинировал золото и серебро с цветными камнями, бирюзою и эмалью, воскрешая в новом аспекте традиции *Бенвенуто Челлини.* Лялик охотно согласился приехать с большой коллекцией своих вещей, рассчитывая на их продажу. Он не ошибся в своих расчетах: почти все было расхватано петербургскими и московскими модницами после того, как несколько наиболее эффектных вещиц купила сама царица, большая поклонница Лялика, покупавшая у него и в Париже. Сам Лялик и устроил „высокое" посещение „Современного Искусства" царем и царицей. Я в первый раз видел Николая II и мог оценить, до чего похож его серовский портрет в тужурке. Обмениваясь репликами на английском языке, царь и царица высмеивали картины Сомова, которыми, на ряду с ювелирными работами Лялика, мы открыли выставку. Действительно, эти „смешные человечки"—„ridiculous men",—как бросил царь царице,—не могли нравиться им, любившим *Елизавету Бем, Лемоха, Бодаревского.* Обстановка и мебель им тоже не слишком понравились: царь тогда признавал только мебель, изготовлявшуюся для него пошлым архитектором-рисовальщиком *Мельцером.*

Работая целыми днями и вечерами над устройством анфилады зал, я так утомился, что нуждался в отдыхе. Было желание уехать на Северную Двину, хотя меня и отговаривали от этого: наступила вторая половина августа, а на севере морозы уже в октябре сковывали реки. Все же я уехал.

До Вологды доехал по железной дороге, а там сел на пароход и по Сухоне, а затем по Вычегде направился в Сольвычегодск. Уже на Сухоне вид первой встретившейся нам старинной деревянной церкви меня глубоко взволновал. Сольвычегодск прямо очаровал своими архитектурными памятниками и фресками собора. Здесь я купил на пристани карбас, как на севере зовут большие лодки,—с мачтой, парусами и даже маленькой каюткой-шалашиком, нанял на два месяца двух здоровых и крепких ребят лет по двадцати и поплыл с ними по направлению к Двине с тем, чтобы ехать по этой

реке до Архангельска, имея возможность останавливаться в любом пункте. Я взял с собой из Петербурга цейсовский фотографический аппарат с тридцатью дюжинами пластинок, размером 13 × 18, двухствольное ружье с запасом пороха и дроби и консервы.

Первый привал мы сделали, отъехав верст 10 от Сольвычегодска. Меня соблазнила туча диких уток, покрывавшая черным ковром соединенное с Вычегдой озеро-полынью, на ее левом, пологом берегу. Мы въехали на лодке в самую птичью гущу. Утки, нехотя расступались, пропуская нас, не боясь, точно были домашними. У меня пропала всякая охота стрелять в эту сплошную мишень. При виде такой нерешительности, мои ребята, оказавшиеся чудесными малыми, веселыми, ловкими и умными, подняли меня насмех. От конфуза я начал стрелять, целясь подальше, и настрелял около сотни уток, которыми мы питались в течение доброй недели, пока не набили на них оскомину.

Путешествие вышло на славу: не говоря уже о том, что лучшего отдыха и выдумать было нельзя, я беспрестанно обмерял и снимал деревянные церкви, снаружи и внутри, делая выписки из клировых ведомостей о датах их построения, снимая иконы, утварь, шитье, а также интересные древние избы. Теперь я увидел памятники, не чета тем, что попадались по Сухоне. Особенно я был потрясен красотой и совершенством архитектурных форм шатровой церкви в Панилове, воспроизведенной мною впоследствии в „Истории русского искусства". Через несколько лет после того ее разобрали до основания, сменили нижние венцы и сложили вновь. Я видел ее в таком обновленном облике в 1920 году и просто не узнал — до того она утратила былое величие и монументальность.

Верстах в ста не доезжая Архангельска, выпал первый снег и по ночам стало холодно. Мне пришлось съездить туда на пароходе, чтобы купить шубу. Удалось приобрести превосходную оленью доху за какие-то пустяки: рублей тридцать — сорок. Ребята были догадливее и взяли с собой тулупы, я же выехал в драповом пальто.

Имея с собой десятиверстную карту генерального штаба и епархиальные справочники, я точно ориентировался в течение всего пути. Часто приходилось ездить на перекладных в сторону верст за двадцать, тридцать и больше, беря с собой одного из моих парней и оставляя другого сторожить лодку и материалы. У меня был открытый лист по Вологодской и Архангельской губерниям, и в лошадях не было задержки даже в страдную пору.

Однажды я один взобрался по крутому откосу левого берега в покрывавший его девственный лес, взял с собой ящик с красками и этюдник. Усевшись на камень, я углубился в работу и очнулся только от треска сухих сучьев. Взглянув вправо, я обомлел: прямо передо мною, шагах в десяти, стоял огромный бурый медведь. Поднявшись на задние ноги, он передними облапил какой-то куст с красными ягодами и обсасывал ветки, не обращая на меня никакого внимания. Я не знал, что делать, ибо никогда не слыхал, что в таких случаях вообще делают. Думаю, что несколько секунд я был в состоянии невменяемости и просто окаменел, не будучи в силах шевелиться. Но потом я встал, взял в руки открытый ящик со вставленным в его крышку этюдником и стал спускаться вниз,—я был у самого спуска. Ребята говорили, что на мне лица не было.

Когда мы прибыли в Архангельск, Двина уже затянулась салом и со дня на день ожидали, что река станет. Дело было в октябре. Я подарил карбас моим милым

спутникам, с которыми сдружился и сработался: мы гребли все втроем по очереди, если не было попутного ветра, или было трудно лавировать. В придачу я отдал им ружье, порох, дробь и все запасы консервов, круп, сахару, чаю и сухарей. Они были страшно счастливы, и мы расстались друзьями. Позже они написали мне, что успели благополучно добраться до дому, прицепив карбас к буксирной барже.

Фотографии Северной Двины произвели в Петербурге сенсацию, и одно время мы носились с мыслью об их достойном издании. Из этого, однако, ничего не вышло. Выпустить удалось только монографию Сомова, включавшую все лучшие вещи его выставки, и небольшую книжку о японской цветной гравюре, написанную мною и приуроченную к выставке японской гравюры, организованной вслед за ляликовской и сомовской.

Последней выставкой, устроенной нами, была рериховская, которой дело закончилось. Щербатов и фон-Мекк потратили на „Современное Искусство“ изрядную сумму денег и почти ничего не вернули назад, ибо не было получено ни одного заказа на обстановку, и не только целая комната, но и отдельные стулья не были заказаны. В виду этого они решили организовать расширенный „комитет“ по дальнейшему ведению дела и изменению его структуры и установок. В комитет вошли все те же лица, что принимали участие и раньше, но не стало ответственного руководства, и предприятие распалось. Комнату Бенуа и Лансере, а также будуар Бакста Щербатов перевез к себе в Москву, в дом, выстроенный им вскоре по проекту *А. И. Таманова* на Новинском бульваре, а остальное разошлось по рукам, кому что. Так бесславно кончилось дело, на котором мы, мечтатели и дон-Кихоты, строили столько радужных надежд и которое нам казалось началом новой эры.

Привезя с Северной Двины с десяток этюдов с натуры и множество альбомных зарисовок, я на Рождестве написал большую картину-панно „Городок на Северной Двине“. Городок этот — Красноборск. Он лежит на левом берегу реки, на высокой горе, укрепленной от размыва системой деревянных рубленых стен, дающей городу необыкновенно живописный, невиданный по своеобразию облик. Большой, длинный холст был мною трактован в намеренно условной, декоративной манере, с оконтуреньем, по-японски, всех деталей и с расчетом на общую серебристо-серую цветную гамму. Картина была некоторым отклонением от линии моих нарских этюдов, но этот уклон оправдывался заданием. В. В. Розанов посвятил ей в „Мире Искусства“ целый дифирамб, едва ли мною заслуженный. Сам я нисколько не был ею восхищен тогда и не ценил ее и после, считая панно лишь мимолетным эпизодом.

Панно появилось на выставке „Мира Искусства“ 1903 г. Еще до того, в 1902 г., Дягилев устроил первую выставку „Мира Искусства“ в Москве, задуманную, как противовес чисто московской выставке „36“. Она помещалась в доме страхового общества „Якорь“, на углу Петровки и Столешникова переулка, и явилась огромным событием в московской художественной жизни. Дягилев взял все мои вещи, бывшие на выставке 1902 года в Петербурге, прибавив к ним небольшой вариант „Городка“ и пастель „Белая ночь“, купленную Ф. О. Шехтелем. Мне было приятно услышать несколько лет спустя от *М. Ф. Ларионова* и позднее от *И. И. Машкова,* что мои этюды произвели на них сильное впечатление своей яркостью и свежестью, бросавшимися в глаза среди общей серой пейзажной продукции тогдашней, постлевитановской эпохи.

Но „гвоздем“ выставки в доме „Якоря“ были вещи Врубеля, большая персональная выставка художника, только что заболевшего тяжелым душевным недугом.

Уже за несколько месяцев до того, во время выставки в Петербурге, в Невском пассаже, с ним происходило нечто неладное, заставлявшее всех нас беспокоиться за его здоровье. Еще до открытия выставки он приходил рано утром с ящиком с красками и прописывал разные места выставленного им впервые „Демона“. Врубель приносил с собой бутылку шампанского и, то и дело прикладываясь к ней, неистово писал. Сперва дело ограничивалось небольшими ретушами, но вскоре он начал писать повсюду, прописывая заново всю фигуру Демона, переписывая ему руки, лицо, одежду. Я каждый день ходил и наблюдал его. Михаил Александрович ничего и никого не замечал и был как во сне. Когда выставка уже открылась, он продолжал рано утром приходить и писал все с большим азартом, не стесняясь даже присутствием публики, почему его приходилось останавливать и уговаривать прекратить писание.

На наших глазах „Демон“ становился все хуже и хуже, рисунок и лепка деформировались, и голова приняла тот искаженный облик, который сохранился навсегда. В одно утро он не появился. Через несколько дней мы узнали, что он хотел в театре выйти из-за кулис на сцену, чтобы петь вместо певца, исполнением которого был недоволен. Его насилу удержали и вслед затем увезли в лечебницу.

В начале 1903 года, во время выставки, в Петербург съехались все члены организовавшегося уже к тому времени общества „Мир Искусства“. Так много художников, как в этот раз, не собиралось еще никогда. Кроме петербуржцев была и вся Москва. Дягилев, открывший собрание, происходившее в редакции, произнес речь, в которой сказал, что по его сведениям, среди участников были случаи недовольства действиями жюри, почему он считает своим долгом поставить вопрос о том, не своевременно ли подумать об иных формах организации выставок. Он намекал на недовольство его диктаторскими полномочиями, открыто высказывавшееся в Москве. Сначала нехотя, а потом все смелее и решительнее, один за другим стали брать слово. Все высказывания явно клонились к тому, что, конечно, лучше было бы иметь несколько более расширенное жюри и, конечно, без диктаторских „замашек“.

Я молчал, начиная понимать, что идет открытый бой между Москвой и Петербургом, что не спроста явилось столько москвичей. Но самое неожиданное было то, что часть петербуржцев, имевших основание считать себя обиженными, вроде Билибина, Браза и некоторых других, стала на сторону Москвы. Еще неожиданнее было выступление Бенуа, высказавшегося также за организацию нового общества. Дягилев с Философовым переглянулись. Первый был чрезвычайно взволнован, второй сидел спокойно, саркастически улыбаясь. На том и порешили. Все встали. Философов громко произнес:

— Ну и слава богу, конец, значит.

Все разошлись, и нас осталось несколько человек. Молчали. О чем было говорить? Каждый знал, что „Миру Искусства“ пришел конец. Было горько и больно.

Решающую роль в падении „Мира Искусства“, как выставочной организации, сыграло недовольство не только москвичей, но и петербуржцев тем явным перевесом в журнале интересов литературно-философских над чисто художественными, над искусством изобразительным, который обозначался уже давно и который означал в глазах художников захват власти Философова над Дягилевым. Линия Мережковского и Гип-



За самоваром. 1905 г. (Гос. Трет. галлерея).

пиус, линия Льва Шестова, Розанова, Бальмонта, Брюсова и Андрея Белого понималась, как линия Философова, как засилье литераторов и философов над художниками. Недовольство росло и ширилось. Когда к этому присоединились личные обиды и оскорбленные самолюбия, то катастрофа стала неизбежной.

На следующий день уже начались организационные заседания для выработки устава нового общества. Но вырабатывать было нечего: предусмотрительные и практичные москвичи привезли с собой детально разработанный и, видно, длительно обдумывавшийся проект, зачитанный главным действующим лицом „бунта"—*Сергеем Васильевичем Ивановым.* Устав был принят, новое общество получило наименование „Союз русских художников", москвичи объявили, что в Москве все уже подготовлено к его утверждению в соответствующих инстанциях. Устав был действительно вскоре утвержден, и первая выставка „Союза" открылась уже на рождестве 1903 года в Строгановском училище в Москве.

Две катастрофы, следовавшие одна за другой,—гибель „Современного Искусства" и ликвидация „Мира Искусства"—отравили мне вкус к Петербургу и мне неудержимо захотелось его покинуть. В апреле я уже был в Юрьеве, где вначале просто отдыхал, с неделю, по крайней мере, не притронувшись к кисти.

Вскоре приехал П. И. Новгородцев, бывший тогда женихом моей кузины *Лидии Антоновны Будилович,* и я воспользовался случаем, чтобы написать его портрет, впрочем, за его скорым отъездом, не вполне законченный.

Тогда же я приступил к исполнению заказа Общины св. Евгении—шести открыток Северной Двины. Вначале работа не спорилась—я никак не мог найти необходимого для открытки языка, который в одно и то же время был бы достаточно декоративен и не искажал бы моего собственного лица. Только медленно, путем долгих и упорных исканий, период первоначальных неудач сменился уверенностью: тут впервые я сознательно попробовал применить завещанный мне П. И. Чайковским его метод „высиживания"—„рассудку вопреки, наперекор стихиям". Сидел, сидел и в конце-концов высидел. Первая открытка—бугор с деревенькой и церковкой—мало утешительна, вторая—„Ветряные мельницы"—тоже слаба, но уже лучше, третья—„Пермогорье"—с панорамой Двины—еще лучше, четвертая—„Красноборск"—много лучше, пятая—„Погост" в с. Ракулы—довольно неплоха, а шестая—„Церковь в Панилове"—совсем меня удовлетворила. Моя серия имела успех и была признана одной из лучших, на что я во время работы над нею никак не смел рассчитывать.

VIII

В МОСКВЕ И ПОД МОСКВОЙ

1903—1917

Под Серпуховым. У Ф. А. Малявина. В Титове. 1-я выставка „Союза русских художников". У С. В. Иванова. И. И. Трояновский. Увлечение музыкой. У В. Э. Борисова-Мусатова. Н. В. Мещерин. Дугино. Живописные искания. Иней. Натюрморты. Поездка в Париж. „Картины современных художников в красках". Последняя выставка „Мира Искусства". Портретная выставка в Таврическом дворце. Дягилевская выставка в Париже. Выставки в Берлине и Венеции. „Два столетия русской живописи". „Старые годы". Проект издания журнала. Работа в архивах. Нападение. Путешествие в Грецию, Египет, Италию, Испанию, Голландию. Увлечение Палладио. Архитектурная деятельность. „История русского искусства". Новые живописные искания.

Закончив свои открытки и сдав их *И. М. Степанову*, который был организатором всего огромного издательства Общины св. Евгении и истинным другом художников, я решил уехать куда-нибудь летом на этюды. Меня в Наре так захватила подмосковная природа, что я непременно хотел поработать невдалеке от Москвы. Меня давно уже ждала тетка в своем имении Тульской губ., Титове, на котором я и остановился. Ехать в Нару я уже не мог, так как с Щербатовым у нас временно прекратились „дипломатические сношения". По дороге в Титово я собирался побывать у своего лицейского товарища Писарева, звавшего меня также к себе на июль и август, а также у Ф. А. Малявина, звавшего в свое имение под Рязанью.

В начале июля я поехал в Москву, а оттуда по Курской дороге до станции Ока, где сел на пароход, шедший вверх, и доехал до Прилук. В пяти верстах отсюда было расположено село Турово, в котором на высоком берегу, отделенном заливными лугами от Лопасни и Оки, находилась усадьба Писаревых.

Старик-отец, генерал, давно уже умер, как и мать, а семья состояла из трех братьев и сестры. Старший, Сергей Николаевич, был полковником, второй, Владимир, был моим товарищем по лицею и служил в Петербурге, третий, Александр, тоже где-то служил. Именьице давало скудные доходы, и все были вынуждены служить.

Вместе со мной приехал в Турово в отпуск товарищ по службе младшего Писарева *Николай Александрович Пыпин,* сын известного историка общественных движений в России и биографа Чернышевского,—Александра Николаевича Пыпина.



Голубая скатерть. 1907 г.

Я пробыл здесь полтора месяца, отдыхая, гуляя, играя в теннис. Писал я не много. Потому ли, что основательно устал во время работы над открытками и нуждался в чисто физическом отдыхе, или потому, что природа Турова меня не захватила, но я писал без особого увлечения, почему ничего путного тут и не сделал.

Вид с горы на окские дали был великолепен, но человечески-великолепен, а не живописно, не художнически. Я по крайней мере не вдохновился им, хотя и старался внушить себе, что он прекрасен.

От нечего делать я писал пустячки: домик на капустном огороде, въезд в усадьбу, аллею с домом, портрет кучера Клемана и портрет хозяина-полковника,— все вещи среднего качества. Зато отдохнул на славу. Только последняя написанная мною здесь вещь—„Последние лучи“—уголок усадьбы с церковью, при закате солнца,— в какой-то мере удалась.

В августе я уехал к Малявину. В Петербурге он женился на дочери генерала Савича, от которой имел дочь, лет трех. Они приобрели небольшое имение в нескольких верстах от станции Пущино, Рязано-Уральской железной дороги. Малявин выстроил здесь деревянный дом с большой прекрасной мастерской, в которой много работал. Когда я приехал, то застал его в мастерской вместе с четырьмя или пятью



Васильки. Групповой портрет.

1914 г.

бабами, разодетыми в цветные сарафаны. Бабы ходили по мастерской, а Малявин быстро зарисовывал их движения в огромный альбом. Он рисовал большими обрубкáми прессованного мягкого грифеля, которые откуда-то выписал. Чиня грифель в виде острого плоского долотца, он одновременно мог проводить им тончайшие линии и широкие жирные штрихи, сочетая контурную манеру с живописными эффектами светотени. В то время он только начинал рисовать цветными карандашами—прием, впоследствии им доведенный до высокого мастерства.

На мольберте у него стояла законченная большая картина, изображавшая баб, а у стен стояло еще несколько холстов, также с фигурами баб. Зная, что я много возился с технологией красок, он просил меня дать ему какой-нибудь рецепт связующего вещества, поднимающий светосилу и интенсивность цвета—он собирался сам тереть краски. Я дал ему рецепт, главными составными частями которого были: венецианский терпентин и копаловый лак, предупредив его, что успех зависит от правильности дозировки: слишком большой перевес терпентина может сделать краску почти несохнущей, почему его надо регулировать смолой—копалом, расплавленным в льняном масле.

На этом связующем веществе он стер краски, которыми с того времени стал писать все свои картины. Ими написан и „Вихрь“ в Третьяковской галлерее. Неумеренное количество венецианского терпентина, взятое Малявиным в связующем веществе, превратило красочное тесто этой картины в массу, до сих пор не затвердевшую, в жаркие летние дни распускающуюся и даже грозящую притти в движение. Но яркость красок, их блеск действительно изумительны, оставляя далеко позади яркость простых масляных красок.

Владея хорошо рисунком и чувствуя форму, Малявин позволял себе роскошь таких фокусов и трюков, на которые немногие способны. Так, картина, которая стояла у него на мольберте—три толстолицых бабы,—была начата им без рисунка и без какой-нибудь наметки композиции, прямо красками по чистому холсту, при том с глаза одной из этих баб.

Я пробыл у Малявина несколько дней, в течение которых мы, конечно, только и говорили, что о живописи, лишь изредка прерывая эти беседы рыбной ловлей, в которой ничего не понимали: мы были горе-рыболовами. Зато тем неистовее спорили об искусстве. Малявин меня убеждал бросить писать пейзажи:

— Как же ты не понимаешь, что после Левитана нельзя уже писать пейзажа. Левитан все переписал и так написал, как ни тебе, ни другому ни за что не написать. Пейзажу, батенька, крышка. Ты просто глупость делаешь. Посмотри, что за пейзажи сейчас на выставках? Только плохие подделки под Левитана.

Как я ему ни доказывал, что ни пейзаж, ни портрет и вообще ничто в живописи не может остановиться, а будет расти и эволюционировать, то понижаясь, то вновь повышаясь, он стоял на своем. Так мы на том и расстались. Я уехал к тетке.

Ее имение ничуть не изменилось с тех пор, как я здесь бывал, но на этот раз оно меня несравненно более очаровало. Я нашел в нем то, чего не было в Турове: типичную природу средней полосы России и тот подмосковный усадебный стиль, который я облюбовал в Наре.

Первая неделя прошла в выискивании мотивов. Стояла золотая осень, в тот раз особенно рано наступившая. Я начал писать из окон второго этажа группу деревьев,

сквозь желтую листву которых просвечивали белые стены церкви, с зеленой крышей. Окончив этот этюд, написал другой — вид на садовую колоннаду дома, обросшую красным диким виноградом.

Проснувшись как-то утром и взглянув в окно, я к удивлению увидел, что выпал снег: весь сад был в снегу, снегом была засыпана колонная терраса. Зрелище снега с ярко желтой листвой было столь неожиданно и в то же время прекрасно, что я немедленно устроился на террасе и в течение трех дней написал ту картину, которая находится сейчас в Третьяковской галлерее и носит название „Сентябрьский снег".

Окончив ее, я ясно почувствовал, что сделал какой-то значительный шаг вперед по сравнению с этюдами Нары, что здесь лучше передан материал, но в то же время и больше поэзии, без которой пейзаж есть только протокол. Я чувствовал, что мастерство растет, что работается легче и увереннее.

Еще через несколько дней я в первый раз увидел иней. Видал его, конечно, и прежде, но не как художник, а как обыватель, теперь же я впился глазами в это необычайное, фантастическое зрелище, в эту сказку в действительности. Был солнечный морозный день после нескольких дней оттепели. Иней сверкал бриллиантовыми кружевами на бирюзовой эмали неба. Я весь день ходил как во сне, наслаждаясь, наблюдая и готовясь на утро начать вещь, которая, казалось мне, должна выйти невиданной по теме и живописному напряжению.

Увы, я был неопытен и не рассчитал: на утро от инея не осталось и следа, он исчез, как будто его и не бывало. Я не знал еще тогда, сколь капризен и мимолетен иней, не знал, как надо спешить с работой, когда за ночь деревья одеваются в эти сказочно-прекрасные одежды, как дороги тогда не только дни, но и часы и минуты. Исчезновение инея было горько и обидно, но оно научило меня в дальнейшем многому.

Мне надо было, однако, уезжать: следовало узнать в Москве, когда и где будет наша новая выставка — „Союза русских художников" — и надо было съездить в Петербург, чтобы ликвидировать мою мастерскую и квартиру на 14-й линии Васильевского острова, так как мое решение перебраться в Москву было непоколебимо. Одна лишь забота не давала покоя: то, что я получил до тех пор за проданные с выставки вещи, подходило к концу и приходилось думать о новых источниках существования, которых я не представлял себе вне собственной живописи. Я с ужасом думал о возможной перспективе иллюстраций и даже новой серии открыток, которую мне навязывал И. М. Степанов и к которой я решил прибегнуть только в самом крайнем случае.

Как ни удерживала меня тетушка в Титове, я уехал, пообещав после рождества вернуться и остаться там до лета. Приехав в Москву, я снял комнату в номерах Арманд, на углу Воздвиженки и Арбатской площади. У меня был адрес В. В. Переплетчикова, одного из главных организаторов „Союза", и я отправился к нему. От него я узнал, что выставка будет в Строгановском училище на рождестве, в течение двух-трех недель каникул. Переплетчиков на следующее утро уже был у меня, чтобы посмотреть привезенные мною вещи. Все, что я написал в Турове, я раздарил своим гостеприимным хозяевам, кроме последней вещи, единственной, как мне казалось, достойной быть выставленной, ибо трактованной живописно и сделанной с увлечением. Ее я привез вместе с тремя титовскими картинами.

Увлекающийся Переплетчиков пришел от всего этого в дикий восторг и принялся трубить по всей Москве о моих новых вещах. На другой же день приехал ко мне *Владимир Осипович Гиршман,* начавший тогда уже не на шутку коллекционировать. Он сразу взял у меня „Сентябрьский снег", заплатив не торгуясь спрошенную мною, по тогдашнему довольно внушительную сумму — 500 рублей.

Получив деньги, я тотчас же поехал в Петербург. В мастерской у меня было не мало всякой завали — привезенных из Мюнхена старых работ, оставшихся нарских этюдов, огромный холст „Городок на Северной Двине", большая библиотека, собрание японских гравюр и обстановка. Мне не хотелось долго задерживаться, почему я согласился ликвидировать мебель и все ненужное мне за первую предложенную сумму, передав мастерскую своему товарищу по Академии, художнику Судковскому, родственнику известного мариниста, с условием сохранять до поры до времени все мое добро в мастерской.

В это время ко мне в мастерскую зашел доктор *Иван Иванович Трояновский* с дочерью, приехавший из Москвы. Он узнал, что я в Петербурге, от В. В. Матэ, у которого остановился. Он был уже тогда страстным собирателем картин новых русских художников, имел пять-шесть вещей Поленова, шесть-семь Левитана, К. Коровина, Нестерова и много других. Ему во что бы то ни стало хотелось иметь что-нибудь Репина, Сомова, Лансере, Врубеля и меня. Вещи первых двух ему только что удалось купить. Он съездил к Репину в Куаккала и купил у него небольшой вариант „Запорожцев", сделанный гуашью и предназначавшийся для какого-то французского издания. У Сомова он также побывал в мастерской и купил у него небольшую акварель. Других пока не достал и очень упрашивал меня уступить ему что-нибудь. Я знал, что он не богат и покупает только из своих врачебных заработков, почему подарил ему маленький этюд сарая, написанный в Наре. Заметив, что он ему не слишком нравится, я решил впоследствии подарить ему что-нибудь получше, что вскоре и удалось сделать.

Разделавшись с мастерской и квартирой, я вернулся в Москву, где встретился с В. Е. Мусатовым и виделся со всеми художниками-москвичами, готовившимися к выставке. Один из них, С. В. Иванов, жил в то время не в Москве, а на построенной им даче, в нескольких верстах от платформы Яхрома, по Савеловской дороге. Он так увлек меня рассказом о своем там житье-бытье, о мастерской, замечательном возке на санях, в котором он пишет в двадцатиградусные морозы, что я не мог отказаться от его настойчивого приглашения поехать вместе с ним, и мы поехали.

Он выбрал действительно изумительное место для дачи и мастерской при ней, — на правом, нагорном берегу реки Яхромы, среди леса и снежных сугробов. От него открывался такой снежный простор и такие дали, что я дал себе слово непременно еще приехать сюда. Было в этой великолепной панораме что-то северное, нечто, напоминавшее мне дорогу в Сийский монастырь, где я был за год перед тем: была какая-то мощь и монументальность в исполинских елях, занесенных снегом, в пересекающихся линиях оврагов и лесных далей.

Времени у меня не было, я уехал только на один день, но все же успел написать два этюда. На счастье выглянуло солнце, и я впервые познал красоту бесконечных бирюзово-сиреневых переливов на снегу. Один из этих этюдов, лучший по цвету

и более значительный по выражению, я на другой день поднес с соответствующей надписью Трояновскому. Иван Иванович немедленно заставил меня переехать из номера к нему в Филипповский переулок, в дом Шиловой, у Арбатских ворот. С этого времени его квартира, сначала там, а позднее в Скатертном переулке, в доме Лукиных, была постоянным моим местопребыванием в Москве. Я был у Трояновских как в родной семье, связанный крепкой дружбой с самим Иваном Ивановичем, с его женой Анной Петровной и дочерью Анной Ивановной.

Живя долго за границей, я не знал о существовании Художественного театра и не видал ни одной оперы Римского-Корсакова, кроме „Снегурочки". Я стал ходить в театр и в оперу. Трояновские все трое, исключительно музыкальные от природы и знавшие хорошо музыку, взялись просвещать меня по части новинок, и я сразу окунулся в Римского-Корсакова, Мусоргского, Бородина, забыв даже временно о Чайковском. Иван Иванович отлично пел, обладая прекрасным тенором, Анна Петровна играла на рояли, Анна Ивановна играла и пела. Кончилось тем, что я стал брать уроки на рояли у композитора и пианиста *А. Н. Корещенко,* того самого, о музыке которого какой-то газетный балагур напечатал двустишие:

От музыки Корещенки
Завыли на дворе щенки.

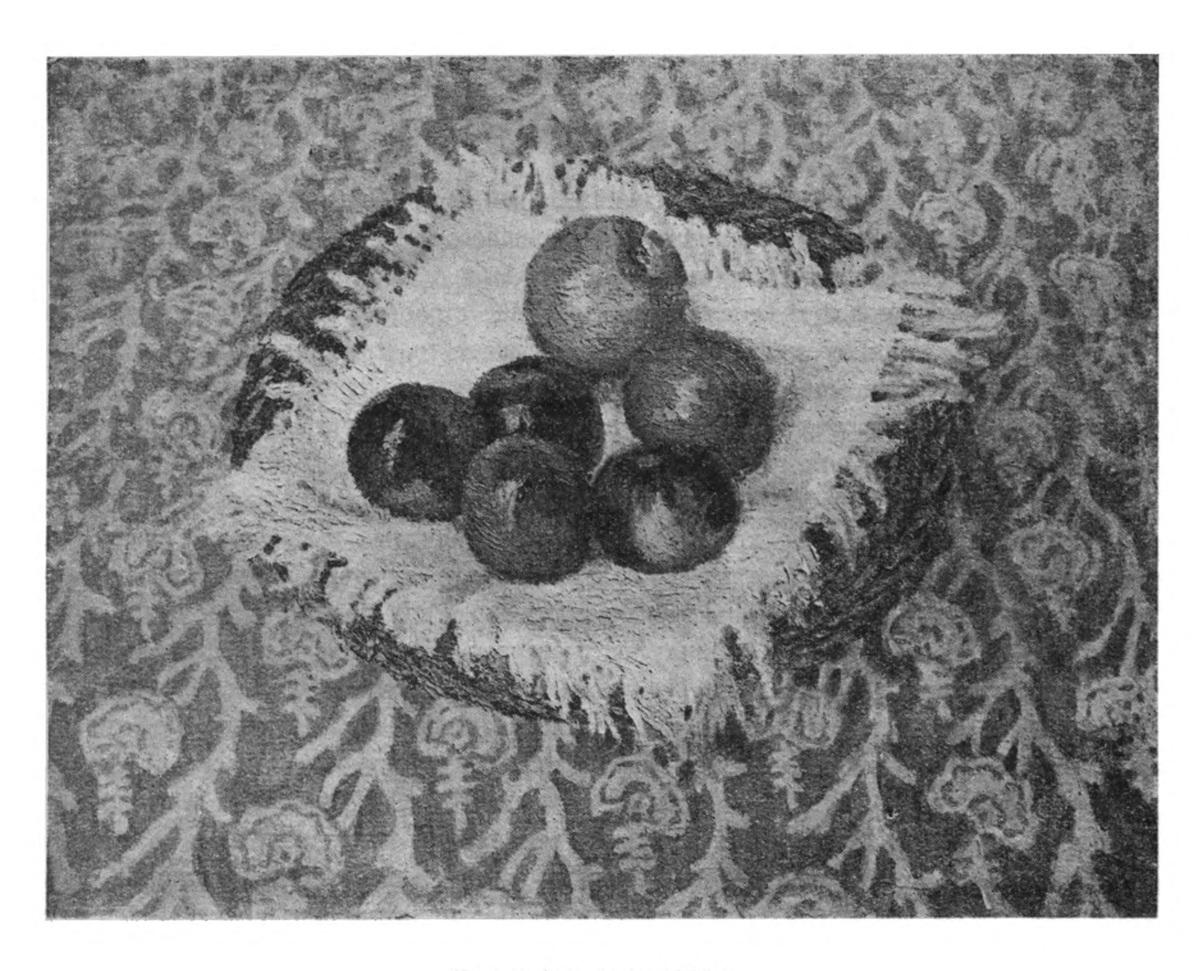
Я до того увлекся новой страстью, что по шесть-семь часов в день играл гаммы и экзерсисы, достигнув через два года результатов, на которые и не рассчитывал: я был в состоянии разбирать и играть довольно трудные вещи. Однако, убедившись в том, что музыка стала уже брать верх над живописью и даже становиться ей поперек дороги, я решил оборвать увлечение, и с годами оно сошло на нет. Оставаясь страстным любителем музыки, я почти перестал играть сам.

Анна Петровна Трояновская говорила, что вся моя жизнь и навыки похожи на жизнь и повадки кукушки: кукушка не имеет своего гнезда, а кладет яйца в чужие гнезда, в которых другие птицы и высиживают ее птенцов. Действительно я вечно жил у кого-нибудь, только дважды на короткое время заведя собственный угол,— в последние два года жизни в Мюнхене и в последний год жизни в Петербурге. Судьбе угодно было, чтобы я вскоре опять поселился в чужом гнезде и там остался в течение свыше двадцати пяти лет.

При встрече с Мусатовым он очень просил меня заехать к нему в Подольск, где он с женой, художницей *Еленой Владимировной Александровой-Мусатовой,* жил в небольшом деревянном особняке. С нею мы вместе были в школе Ашбэ. Впоследствии она ставила свои натюрморты и пейзажи на выставках Московского товарищества.

Когда я приехал в Подольск, был яркий солнечный день и чудесный иней. Мне захотелось написать этюд, но так как я не взял с собой красок, то взял у Мусатова холст и темперу — масляных красок у него не было — и написал в саду этюд дерева и кустов в инее на фоне бирюзового неба и красного, залитого солнечными лучами сарая. Это было в последних числах декабря, уже после открытия выставки „Союза".

На выставку я дал пять вещей — одну туровскую, три титовских и одну яхромскую. Последнюю и титовскую церковь я подарил Трояновскому, прибавив ему позднее и оставшийся этюд нарского бельведера — „Золотые листья". Туровской этюд церкви — „Последние лучи" — купил Ф. О. Шехтель, а „Балкон старого дома", написан-



На голубом узоре. 1907 г.

ный в Титове,— Р. Д. Востряков. Я мог свободно прожить год, ни о чем не думая до будущей выставки. Картина „Сентябрьский снег“ имела исключительный успех. С. С. Голоушев, главный тогдашний московский критик, писавший под псевдонимом „Сергей Глаголь“, сам художник и человек близкий к художественным кругам Москвы, написал восторженную полупоэму-полустатью, в которой превозносил до небес новую подачу природы.

Живопись „Сентябрьского снега“ была действительно переломной для меня. Будучи где-то посредине между прежней, пленерной, и новой, импрессионистической установкой, она казалась не совсем обычной, хотя о настоящем разложении цвета, о „дивизионизме“ в отношении к ней еще речи быть не может. И все же живопись снега, его пушистость и кажущаяся белизна, при глубокой тональности, были достигнуты при помощи несмешения красок, т. е. в конце концов путем умеренного дивизионизма.

На выставке я впервые познакомился с *Николаем Васильевичем Мещериным,* участником выставки, вещи которого, выделявшиеся среди общелевитанского направления москвичей, я уже заметил на выставке „36“, оценив их живописную свободу и тонкое чутье цвета. Успех титовского дома толкал меня снова в Титово к тетке.

Но Мещерин так убеждал меня приехать на несколько дней к нему, что я не мог отказаться от этой поездки, особенно после того, как он мне сказал, что только что отстроил там большую мастерскую, прибавив, что Левитан также бывал у него в деревне и даже писал там.

Мы условились ехать в один из ближайших дней утром. Предстоял обычный выставочный обед, потом вечер у Гиршмана, пригласившего всех „союзников", потом вечер у Остроухова „для немногих", в числе которых были и мы с Мещериным, и наконец вечер у самого Мещерина тоже для немногих. Мне страстно хотелось работать, главным образом писа̀ть зиму, снег, иней, развивая далее то, что удалось до сих пор достигнуть, почему я не мог дождаться конца всех этих вечеров и фестивалей.

Гиршман недавно перед тем женился на красавице Генриетте Леопольдовне, увековеченной позднее несколько раз Серовым. Угрюмый и не легко сходившийся с людьми, Валентин Александрович был очень расположен к ней, находя ее умной, образованной, культурной, простой и скромной, без замашек богатых выскочек, и очень симпатичной. Она и была такой, ее все любили, выгодно выделяя среди большинства „жен коллекционеров". Владимир Осипович был, прежде всего, человек дела. Наследовав от отца небольшую игольную фабрику, он развернул ее в самое крупное предприятие в России по данной отрасли. Едва ли он начал собирать из внутренней потребности, но раз начав, он вошел во вкус и превратился в страстного коллекционера-спортсмена, охотившегося за выдающимися новинками. Когда он покупал насильно ему навязанную картину Врубеля „33 богатыря", он совсем не разбирался в живописи, но спустя два-три года без подсказа различал хорошее от посредственного.

На вечере по поводу открытия выставки „Союза" у него, кроме художников, были и артисты, музыканты, певцы. Были, помнится, Шаляпин, Качалов, Москвин, Игумнов.

После выставки Гиршманы ежедневно устраивали у себя журфиксы, на которые приходила „вся художественная и артистическая Москва".

Наконец назначен был день отъезда. Меня повез в мещеринское имение Дугино управляющий Мещериных и их дальний родственник *Марк Евсеевич Ильин,* сказавший, что Николай Васильевич заболел и приедет только завтра. Я поехал один.

Имение оказалось верстах в восьми от платформы Герасимово, Рязано-Уральской железной дороги, в 28 верстах от Москвы.

Дугино было расположено на левом берегу реки Пахры, на высоком холме, с которого открывался вид кругом на десятиверстное пространство. „Вот она, типичная подмосковная природа",—думал я, сидя в санях, и проезжая то лесом, то холмами и полями, то перелесками. Был мягкий серебристо-серый день, с голубыми лесными далями. Куда ни взглянешь, все красиво, все хотелось писать, все было лучше, чем в Наре, чем в Титове.

Я оказался один в большом доме с Марком Евсеевичем, знаменитым охотником. В Дугине был культ охоты. Сюда постоянно под праздник приезжали приятели хозяев поохотиться: ели, пили, уезжали на охоту, вернувшись домой опять ели и пили, сражаясь в промежутках в картишки.

Глава семьи *Мария Яковлевна Мещерина,* вдова основателя Даниловской мануфактуры, за старостью уже не ездила в Дугино. У нее было три сына и дочь. Старший, Николай Васильевич, и был художником, и, по заведенному в купечестве обычаю, глав-

ным хозяином имения. Последнее было невелико и не приносило никаких доходов, а, напротив, требовало постоянных вложений в садовую и огородную культуру, на содержание всех его обитателей и удовлетворение их прихотей. Он был женат и бездетен. Когда я с ним познакомился, ему было лет сорок. Среди художников он выделялся своей патриархальной большой бородой-лопатой, черной, слегка тронутой проседью. Был он, как, впрочем, и вся семья, жесточайшим неврастеником, ложился под утро, вставал после полудня, иногда даже в два и три часа дня, ел только самые легкие блюда, не тяжелее одной куриной котлетки, главным же образом питался икрой и яйцами в смятку. Зато уничтожал невероятное количество чая, и самовар в Дугине не сходил со стола ни днем, ни ночью. На ночь самовар одевали в ватные одеяла и шерстяные ткани, чтобы поддержать горячую воду до утра.

Раз в неделю приезжал второй брат, Михаил Васильевич Мещерин, ведший все дела в Москве по управлению домами и имениями. У него были две дочери-подростки и сын, мальчик лет восьми. Старший брат давно уже перестал охотиться, будучи болезненно мнительным. Он вечно от чего-нибудь лечился: не проходило дня, чтобы к нему домой или в Дугино, если он был здесь, не вызывался один из его трех домашних врачей.

Николай Васильевич был человек лирического склада, говорил тихо, был осторожен во всем — в поступках, в движениях, жестах, отзывах и высказываниях. Михаил Васильевич, напротив, был порывист и жизнерадостен, не признавал докторов и подшучивал над братом.

По приезде в Дугино нас знатно накормили, и Марк Евсеевич познакомил меня с кучером Мишуткой „Арбузом", молодым парнем, предоставленным по приказанию Николая Васильевича в мое распоряжение. Он был собственно не кучер, а извозчик из Царицына, сын владельца извозного промысла в Царицыне, Арбузова. Второй извозчик, Володя, состоял при особе Николая Васильевича. „Мишку" предупредительно выписали для моей персоны. Их обязанность заключалась в том, чтобы ездить „на этюды" в соседние Чурилково, или Шестово, или Колычево, Лукино, Куприяниху и Немчиниху. Сам Николай Васильевич до того привык к своему „Лепорелло", что без него ни шагу не мог ступить. Если этюд писался у самой калитки дома, Володя все равно должен был запрягать арбузовскую лошадь, ставить мольберт, открывать ящик с красками и присутствовать при писании этюда. В конце концов он и сам соблазнился и начал писать этюды и делать копии. Они были неважны, но кучер Егор, уже не извозчик, а патентованный кучер, тоже соблазнившийся видимой легкостью писания масляными красками, достиг довольно неожиданных результатов, делая приличные копии и этюды с натуры. Все они были уверены, что не боги горшки обжигают.

Мне было как-то неловко пользоваться услугами Мишутки по пустякам, и я ездил только в дальние места, предпочитая невдалеке от дома оставаться наедине с собой, своим мольбертом и холстом. Но я в первый же день проехался с ним, чтобы ознакомиться с окрестностями Дугина, которыми остался очень доволен, особенно обилием берез. Это странное дерево, единственное среди всех белое, редко встречающееся на Западе и столь типичное для России, меня прямо заворожило.

Николай Васильевич не приехал не только на другой день, но и на третий и на четвертый, прибыв только дней через десять. Он был невероятным кунктатором, что

при мнительности и при постоянной надобности советоваться с врачами, да соблюдать меры предосторожности, да на всякий случай еще повременить, разбивало вдребезги все его планы, внося чудовищный хаос в жизнь. Зато через несколько дней приехал В. В. Переплетчиков. Сам происходя из купеческой семьи, он знал жизнь и быт московского купечества, со всеми чертами еще не изжитыми со времен Островского, и рассказал много интересного о всей мещеринской семье. Оказалось, что в Дугине перебывали все известные московские художники, которых привлекало радушие и гостеприимство хозяина, деликатность его натуры и наличие несомненного дарования.

Мещерин начал довольно поздно заниматься живописью — лет тридцати, пользуясь советами Переплетчикова, с которым все три брата учились в Практической академии. Первые уроки рисования он брал у *А. М. Корина,* потом у *М. Х. Аладжалова* и отчасти у Переплетчикова.

У него сразу как-то дело пошло на лад, и через несколько лет он мог уже выставляться на периодической выставке. Его этюды заметил и оценил Левитан; даже редакция „Мира Искусства“ отметила их, воспроизведя некоторые на страницах журнала.

Левитан, при всем огромном даровании и самостоятельности, зорко всматривался в пейзажи своих современников, старшего и младшего возраста, стараясь извлечь из них все, что ему казалось полезным и нужным для собственных работ. В этом отношении он был в известном смысле „использователем“ чужих идей — черта свойственная сильным людям, создателям новых направлений, без стеснения берущим свое добро там, где они его находят. Однажды он смотрел последние работы Мещерина и, отобрав из них несколько, трактовавших тему деревенских сараев, отложил их в сторону и затем долго разглядывал каждый в отдельности, сказав в заключение:

— Замечательный мотив. Никто сараев не писал, а следует. Ваш покорный слуга сейчас занят той же темой.

Через год появилась серия левитановских сараев. Если не всецело, то отчасти они могли возникнуть под влиянием нового мещеринского мотива. К моменту моего приезда в Дугино он был во всяком случае уже давно не дилетантом, а видным художником, не менее самостоятельным, чем даже Переплетчиков.

Пробыв неделю в Дугине, я уже не слишком торопился с отъездом в Титово. Когда я заводил об этом речь с Переплетчиковым, он только махал рукой и говорил, смеясь:

— Бросьте: из Дугина так скоро не выбираются.

И я действительно застрял. Я начал писать этюды снега, вплотную, только для его изучения. Одним из первых я написал кусок цоколя дома, со снегом — этюд, подаренный мною С. П. Кувшинниковой, художнице, дружившей с Левитаном.

Писал я еще усадьбу Бенкендорфов, позднее Алексеевых, красивый стройный белый дом с колоннами, на берегу реки, окруженный со всех сторон столетними аллеями. Увлекало сочетание белого дома с белым небом и белым снегом при темных деревьях. Где эта картина сейчас — не знаю. В конце марта я еще раз ее писал.

Еще одну вещь написал я с увлечением, в январские серые дни, — своего извозчика Мишутку, сидящего в синем халате в санках, и его темно-коричневую лошадь, видную со спины, с простой дугой. Эту вещь я подарил любителю живописи, другу Репина, военному из Житомира, капитану С. П. Крачковскому, которого лично не знал, но с которым вел переписку.



На лазоревом небе.

1923 г.

В деревне Шестове, верстах в двух от усадьбы, я заметил красивые плакучие березы, усеянные шапками грачиных гнезд. Мне давно хотелось написать такую березу в зимний серебристый день, без солнца. Я взял старую избенку, со срубом цвета оксидированного серебра, занесенную снегом, а рядом с нею березу. Хотелось передать эффект белого снега на белом небе, с белой березой. Эта белизна, без белильности, кажется, удалась. Когда я кончил ее, я заметил шедшего по дороге ко мне Марка Евсеевича, только что приехавшего из Москвы. Он протянул мне какой-то газетный листок и сказал:

— Война с Японией.

Это было особое прибавление к газете, с телеграммой о взрыве японцами крейсера „Варяг“.

Картина, названная мною, в соответствии с задачей, которую я себе поставил, „Белая зима“, очень понравилась Серову, сказавшему мне на выставке:

— Трудная задача, а вышла у вас. Зима — действительно белая, а белил не чувствуешь.

Это впечатление достигнуто тем же способом несмешения красок на палитре, а смешения их на холсте, как и в „Сентябрьском снеге“, но задача здесь была значительно сложнее.

Настали чудесные солнечные февральские дни. Утром, как всегда, я вышел побродить вокруг усадьбы и понаблюдать. В природе творилось нечто необычайное, казалось, что она праздновала какой-то небывалый праздник, — праздник лазоревого неба, жемчужных берез, коралловых веток и сапфировых теней на сиреневом снегу. Я стоял около дивного экземпляра березы, редкостного по ритмическому строению ветвей. Заглядевшись на нее, я уронил палку и нагнулся, чтобы ее поднять. Когда я взглянул на верхушку березы снизу, с поверхности снега, я обомлел от открывшегося передо мной зрелища фантастической красоты: какие-то перезвоны и перекликания всех цветов радуги, объединенных голубой эмалью неба. „Если бы хоть десятую долю этой красоты передать, то и то это будет бесподобно“, — подумал я.

Я тотчас же побежал за небольшим холстом и в один сеанс набросал с натуры эскиз будущей картины. На следующий день я взял другой холст и в течение трех дней написал этюд с того же места. После этого я прорыл в глубоком снегу, свыше метра толщиной, траншею, в которой и поместился с мольбертом и большим холстом для того, чтобы получить впечатление низкого горизонта и небесного зенита, со всей градацией голубых — от светло-зеленого внизу до ультрамаринового наверху. Холст я заранее в мастерской подготовил под лессировку неба, покрыв его по меловой, впитывающей масло поверхности густым слоем плотных свинцовых белил различных тональностей.

Февраль стоял изумительный. Ночью подмораживало, и снег не сдавал. Солнце светило ежедневно, и мне посчастливилось писать подряд без перерыва и перемены погоды около двух с лишним недель, пока я не кончил картину целиком на натуре. Писал я с зонтиком, окрашенным в голубой цвет и холст поставил не только без обычного наклона вперед, лицом к земле, но повернув его лицевой стороной к синеве неба, отчего на него не падали рефлексы от горячего под солнцем снега и он оставался в холодной тени, вынуждая меня утраивать силу цвета для передачи полноты впечатления.

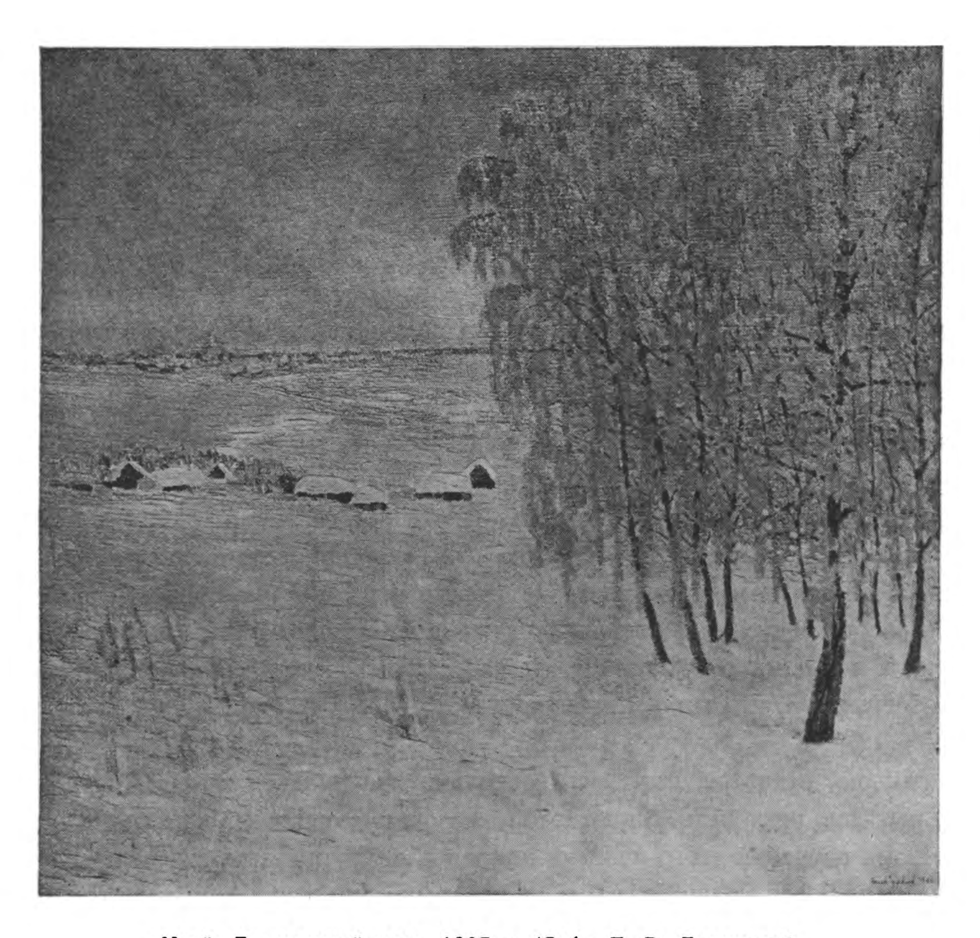
Я чувствовал, что удалось создать самое значительное произведение из всех до сих пор мною написанных, наиболее свое, не заимствованное, новое по концепции и по выполнению.

С этого времени в течение всего февраля, марта и половины апреля я переживал настоящий живописный запой, с утра до вечера, пока еще светло, работая на натуре. Меня очень заняла тема весеннего, мартовского снега, осевшего, изборожденного лошадиными и людскими следами, изъеденного солнцем. В солнечный день, в ажурной тени от дерева, на снегу я видел целые оркестровые симфонии красок и форм, которые меня давно уже манили. В ближайшей к Дугину деревне Чурилкове, прозванной нами с Переплетчиковым „Чурилкендорф", я нашел такой именно, нужный мне уголок. Пристроившись в тени дерева и имея перед собой перспективу дороги, которую развезло, и холмистой дали, с новым срубом, я с увлечением начал писать. Закрыв почти весь холст, я вдруг увидел крестьянскую девушку в синей кофте и розовой юбке, шедшую через дорогу с коромыслом и ведрами. Я вскрикнул от восхищения и, попросив ее остановиться на десять минут, вписал ее в пейзаж. Я давно хотел написать фигуру бабы с ведрами, перебегающую дорогу, находя этот мотив одним из наиболее типичных для русской деревни и чаще всего бросающимся в глаза проезжему. Весь этюд был сделан в один сеанс. На следующий день я только местами кое-что тронул, также по натуре, повысив силу и улучшив отношения. Я писал с таким увлечением и азартом, что швырял краски на холст, как в исступлении, не слишком раздумывая и взвешивая, стараясь только передать ослепительное впечатление этой жизнерадостной мажорной фанфары. Девица, оказавшаяся „Лампейкой", честно стояла десять минут, отсчитанных моим „Лепореллой"-Мишуткой, и убежала.

При писании нам не очень мешали: чурилковцы до того уже были приучены к этому множеством художников, работавших здесь, что они смотрели на писание, как на дело самое обыкновенное, естественное и даже мало интересное. Переплетчиков снял меня во время работы вместе с Мишкой и Лампейкой поодаль. Через *К. К. Первухина* эта фотография попала как-то в Италию, и известный итальянский историк искусства Витторио Пика воспроизвел ее в посвященной мне монографии в 1909 году.

„Мартовский снег" понравился, помнится, художникам больше всех других моих тогдашних вещей, но особенно пришелся по вкусу в Германии, где репродукцию с этой картины я видел во многих окнах художественных магазинов, спустя четверть века после того,—уже в 1929 году. Мне тогда казалось, что „Февральская лазурь" значительнее и цельнее этой вещи, а главное она была не этюдом, а картиной, т. е. не случайным явлением, не эпизодом, а суммой длительных и неповерхностных наблюдений, и в известном смысле их синтезом.

Проезжая от станции в Дугино рекою, я часто восхищался зрелищем снежных сугробов на высоком правом берегу Пахры, освещенных последними косыми лучами солнца, собираясь во что бы то ни стало написать и этот мотив. А он, действительно, стоил того: на горе вытянулась в линию бедная деревенька Комкино, сплошь состоявшая из старых изб. На реке снег сильно таял, образовав местами полыньи, а весь берег, изрытый каменоломней, был еще покрыт сугробами, игравшими то ослепительными лучами заходящего солнца, то голубыми тенями, при изумрудных полыньях внизу. Была половина марта и по реке не только уже не ездили, но ее не решались переходить.



Иней. Догорающий день. 1907 г. (Собр. Е. В. Ляпуновой).

Мой Мишка был сорви-головой, и мне не стоило труда убедить его рискнуть поехать со мной в легких дровнях, без подрезов, за что нам обоим изрядно влетело от осторожного и благоразумного хозяина. Я в один сеанс написал вещь, известную под названием „Снежные сугробы“, которая, кажется, удалась и была на многих европейских выставках вместе с „Мартовским снегом“.

Каждая из этих трех картин отличалась от предыдущей большей степенью цветового разложения: дивизионизм, довольно определенно выявившийся в „Февральской лазури“, усилился в „Мартовском снеге“ и особенно решительно сказался в „Сугробах“. Все эти три вещи были ярко импрессионистическими по замыслу и фактуре. „Белая зима“ стояла еще всецело на художественной платформе „Сентябрьского снега“, но „Февральская лазурь“ открывала новый путь, в тогдашнем русском искусстве еще неизведанный.

Импрессионистический подход к натуре и дивизионизм были сразу подхвачены Переплетчиковым, а вслед за тем и Мещериным, но в широких кругах московских художников, даже тех, которые очень одобряли мои вещи, он не встретил большого сочувствия и мало отразился на общей продукции того времени. Примкнул к импрессионистическому течению только *М. В. Эберман,* живший и работавший

в 1904 году в Дугине, и кое-кто из художников, выставлявшихся на „Московском товариществе".

Переплетчиков ударился скорее в пуантеллизм, чем в импрессионизм, работая точками, чрезвычайно пестрившими его масляные, темперные и акварельные пейзажи, в которых он преследовал не общую цветовую гамму, а только яркость красок, не собранных воедино.

Мусатов, совершенно независимо, хотя и одновременно, писал, сидя в Саратове, этюды на солнце в чисто импрессионистической манере, но выставить их ему пришлось значительно позднее.

Когда в конце марта снег почти всюду сошел, в Дугине начинали искать его остатков в оврагах,— обычай, ведущий свое начало еще от последних снегов К. Коровина и Левитана 1880-годов и укоренившийся с тех пор в Москве. Я также отправился на поиски и нашел очаровательный овраг, поросший дубками, с сохранившейся на них с осени высохшей желто-розовой листвой. В овраге уцелели еще остатки снежных сугробов, и на дне его, среди снега, журчал ручей. Листья дуба составляли вместе с голубым небом и глубокой синевой ручья дивную цветовую гармонию, очень меня увлекшую, и я в один сеанс кончил этюд, названный мною „Вешний поток". Он так нравился Мещерину, что тот непременно хотел его купить, почему я тогда же подарил его ему.

Еще раньше, в январе, выдалось несколько дней инея и я успел сделать ряд набросков, пытаясь уразуметь секрет этой сказочной красоты. Они были только первыми пробами изучения этого явления природы, столь поразившего меня еще в Титове.

Кроме ряда более мелких этюдов, из которых один, взятый от калитки дугинского дома, в солнечный день, со снежными колеями от саней и тенью от дома, находится сейчас в Швеции, я написал еще серию натюрмортов, куда-то бесследно исчезнувших, и большой этюд „В оранжерее", изображавший крестьянскую девушку, освещенную солнцем, среди оранжерейных растений. Вся вещь была выдержана в красной гамме. Она также пропала.

Первые натюрморты в Дугине писались мною только как упражнения, как гаммы на фортепиано, чтобы размять руку и набить глаз. Первой более удачной вещью была банка с вареньем и яблоко в шелковистой цветной бумаге, в какую в то время заворачивали фрукты. Но настоящий серьезный натюрморт я написал только в апреле, когда снег стаял и пейзаж стал мало привлекательным.

В Дугине круглый год были цветы — либо полевые, либо свои, оранжерейные, либо привезенные из Москвы, от Ноева. Не помню большого длинного стола в столовой без каких-нибудь цветов в вазах. Цветы стояли, кроме того, на окнах, на других столах и обычно на рояле. Однажды принесли прямоугольную уступчатую корзинку, полную незабудок. У калитки вечно толпились деревенские ребята с пучками полевых цветов, которые всегда без остатка покупались. Кроме незабудок купили в этот раз каких-то белых и желтых цветов; их вставили в вазочку, и они очутились на рояле, вместе с незабудками. Меня так восхитил вид этих цветов и особенно их отражение в черной крышке рояля, что я решил писать их, прибавив к ним два яблока и апельсин, все три в цветных помятых легких бумажках и в пучке зеленых стружек из фруктового ящика. Все это приходилось на фоне двух окон, отражавшихся в рояле, из которых на одном

стояли горшки с сиреневыми кампанулами. Было так красиво, что если бы удалось дать хотя только намек на эту красоту, живописный интерес вещи был бы обеспечен. Я писал с огромным увлеченьем и со всей свободой кисти, на которую был способен, писал дня четыре, помнится, часов по пять ежедневно. Этой вещью я был удовлетворен. Мещерин опять непременно хотел ее купить, на что я не соглашался, прося его принять картину от меня в знак дружбы и признательности. И в самом деле, я чувствовал себя в Дугине, как дома, даже много лучше, чем дома, имея все к своим услугам. В конце концов я уломал его, и он принял и эту вещь от меня. Кроме нее я подарил ему еще второй этюд с натуры „Февральской лазури", который он также хотел покупать у меня. Первый этюд я подарил С. П. Крачковскому. Мой натюрморт носил на выставке название „Цветы и фрукты на рояле". Он всем нравился, особенно Серову и Остроухову, тут же на вернисcаже объявившими мне, что Совет Третьяковской галлереи приобретает эту вещь. Я подвел их обоих к картине и показал надпись внизу: „Игорь Грабарь, май 1904 г. Н. В. Мещерину на добрую память".

— Как же я могу продавать дареную вещь?

— Ну, это самый обычный в практике Галлереи случай: Николай Васильевич конечно уступит для Галлереи, а вы получите деньги.

Мне кровь ударила в голову, и я твердо решил ни за что не итти на эту комбинацию, казавшуюся мне недостойной: раз подарил, значит, кончено, а то какой же это подарок, да еще человеку, к которому несказанно привязался, которого ценил и которому был стольким обязан. Выставка была в начале 1905 года в Москве, и я уже свыше года жил у него в имении, пользуясь всеми тамошними благами и работая в его прекрасной мастерской, как в своей собственной. Она действительно была больше моей, чем его.

Тотчас же после разговора с Серовым и Остроуховым он подошел ко мне и, отведя меня в сторону от публики, стал убеждать принять предложение Третьяковки: как ему ни жаль расставаться с вещью, которую он уже около года считал своей и полюбил, но ведь мне же должно быть интереснее видеть ее в Галлерее, и вдобавок получить значительную сумму денег.

Я категорически отказался, сказав, что мне приятнее видеть ее у друга, раньше всех ее оценившего. Так она и не была приобретена.

Наработавшись вдоволь за четыре месяца, я решил ехать в Париж. Выставка „Союза" должна была состояться только в начале 1905 года и до нее оставалось три четверти года. Денег у меня было вдоволь, так много, как никогда еще, и я уехал. Дягилев просил меня прислать несколько статей, а главное фотографий с парижских художественных новинок для помещения в журнале „Мир Искусства", который после ликвидации выставки отнюдь не прекращался.

В Париже я видел „Салон независимых" и оба больших салона. Все они показались мне довольно скучными и чахлыми, только у независимых было десятка два вещей, производивших впечатление оазисов в пустыне. Но лучшее, что удалось здесь в эту поездку увидеть, была замечательная выставка серии Темзы, *Клода Монэ*, у Дюран-Рюэля.

Мне повезло. Я давно мечтал увидеть целую серию картин Монэ на новую тему, никогда не видав ни одной полной серии, а только отдельные разрозненные звенья.

И вот в мае 1904 года я попадаю на блестящую сюиту, одну из самых сверкающих в творческом венке Монэ, — лондонскую.

Монэ несколько лет безвыездно просидел в Лондоне, написав три десятка картин, дающих облик Лондона во все часы дня, в разные времена года, в различную погоду. Особенно изумительны были его „Темзы" в туманный день, когда солнце еле прорезает тяжелую пелену насыщенного угольной пылью тумана, давая тысячи причудливых цветных сочетаний. Я был покорен этим титаном живописи, остающимся для меня и сейчас непревзойденным и принадлежащим к числу величайших гениев всех времен, наряду с Густавом Курбэ, Эдуардом Манэ и Огюстом Ренуаром.

Но и кроме Монэ я увидел кое-что не совсем обычное для того времени, увидел у того самого Волара, у которого за 10 лет до того меня так поразили вещи Сезанна, Ван-Гога и Гогена. У него была уже другая лавка, много обширнее и лучше прежней. В ней я заметил очень меня пленивший большой холст, изображавший обеденный стол с фигурой горничной, поправляющей букет цветов на столе. Вещь была сильно написана, хотя и несколько черновата. В ней был прекрасный общий гармоничный цветовой тон.

Я просил Волара дать сфотографировать эту вещь или достать с нее фотографию, если она имеется, которая нужна мне для помещения в лучшем модернистском журнале „Мир Искусства". Журнал, оказывается, был ему знаком, и он назвал мне имя автора картины, прибавив, что он будет счастлив познакомиться с человеком, который хочет воспроизвести ее, в Париже никому ненужную и неинтересную. Имя его было *Анри Матисс*, никому в Париже неведомое, кроме тесного круга друзей.

На следующий день в условленный час Матисс пришел, сказав, что ему действительно хотелось видеть человека, решающегося воспроизвести его картину: его вещей никто не воспроизводил.

У Волара висело еще несколько небольших вещей никому неизвестного тогда Пикассо, раннего, „голубого" периода, одна из которых была впоследствии куплена С. И. Щукиным. Я просил сфотографировать две вещи Пикассо.

Набравшись выставочных впечатлений, я не хотел засиживаться в Париже: очень тянуло самого к живописи на воздухе. Я вернулся в Дугино — о Титове забыл и думать — написал в „Мир Искусства" условленные статьи, прибавив к ним фотографии и принялся за живопись.

Стояло дивное лето. Для утреннего чая стол с самоваром накрывался в примыкавшей к дому аллее из молодых лип. На ближнем конце длинного, накрытого скатертью стола стоял пузатый медный самовар в окружении стаканов, чашек, вазочек с вареньем и всякой снедью. По середине стола всегда ставился сезонный букет. Сейчас, в конце мая, стояла ваза с васильками. Весь стол был залит солнечными зайчиками, игравшими на самоваре, посуде, скатерти, цветах и песочной дорожке аллеи. Это было так чудесно, что я взял большой холст и начал писать „Утренний чай" — картину, находящуюся сейчас в Национальной галлерее в Риме и бывшую на всех больших международных выставках Европы.

Писал я эту вещь с особенной любовью и долго, сеансов десять. Окончив, я понял, что пока это лучшее из всего мною написанного. Ее оценили, однако, только за границей: ни Третьяковская галлерея, ни Русский музей не заикались о ее покупке, и она



Иней. 1907 г. (Киевский городской музей).

ушла за границу. Только значительно позднее, за год до смерти, Серов, вернувшись из Италии, сказал мне:

— Видел в Риме ваш самовар. Он там на почетном месте, в Национальной галлерее. Чорт знает, как мы его с Остроуховым прозевали.

В „Утренний чай" я как будто вложил всю энергию этого лета, не оставив ее для других замыслов. Все остальное, что я писал, было среднего качества, а кое-что и прямо плохо. Лучше других удался односеансный этюд „Вечерний чай",—тот же стол в аллее, тот же самовар, но за столом сидит вся семья Мещериных. Этюд писал на некотором расстоянии, в очень широкой, размашистой манере, как эскиз к картине, которую я задумал, но как-то не осуществил. Много играл в теннис, еще больше писал пером и сравнительно меньше писал красками. Этюд этот купил Остроухов, после смерти которого он попал в Иваново-Вознесенский музей.

Только в августе я освободился от очередных литературных работ и приступил к теме, которая вновь меня втянула с головой и увлекла более, чем все предыдущие.

В Дугине перед домом стояла славная березовая рощица, в конце которой, на выходе в поле, был так называемый „кружок"—группа в несколько особенно живописных берез, красиво изогнутых и ритмично расположенных. На кружке стояла скамья, на которой вечно сидели, любуясь открывающимся отсюда видом на необъятное пространство — извилину реки, старинную усадьбу Бенкендорфов, окрестные деревни, древнюю Колычевскую церковь и Лукинский монастырь. Я подошел как-то к кружку в тот момент, когда на скамье сидела француженка-гувернантка в белом платье, рядом с нею, на скамейке же, стояла 11-летняя дочь М. В. Мещерина, черноволосая Маня, а между березами стояла, держась за них рукою старшая дочь, 12-летняя рыжая Валя. Был солнечный день, все фигуры и березы были в тени, но на них играли жемчужные пятна солнечных лучей, пробивавшихся сквозь листву. Фигуры приходились на голубом небе, затянутом такого же жемчужного цвета легкими облаками. Это была дивная композиция, найденная без сочинения: инвенция дана была самой натурой, при том столь мудро, что не хотелось делать никаких корректур. Надо было только писать, сидя прямо на земле, чтобы получить максимум неба и как можно более низкий горизонт.

Написав в два сеанса этюд, с собачкой-лайкой на песке на первом плане, я приступил к большой картине, в которой фигуры и березы должны были быть почти в натуру. Чтобы опустить горизонт, пришлось вырыть глубокую траншею, в которой я мог бы, стоя по шею, свободно поставить мольберт с холстом и где бы еще оставалось место для отхода от холста.

Наконец, все было готово. Вместо француженки я посадил младшего брата девочек, мальчика лет десяти, в белой рубашке, как и у девочек, в синих штанах и черных чулках. Композиционно это выходило еще лучше. Погода благоприятствовала, и я писал не торопясь, закрыв в течение нескольких дней весь огромный холст. Но тут мне не повезло: начались дожди, дотянувшиеся до середины сентября, когда листья березы побурели, потеряли всю свою зеленую сочность, а поля пожелтели. Пришлось откладывать писание до будущего года. Приехавший в это время в Дугино ко мне Щербатов, увидев траншею и меня в ней, не плохо сострил: „De profundis Игоря Грабаря". „De profundis" Пшибышевского было тогда самым модным чтением в Москве.

На следующий год писать опять не удалось, так как надо было ехать в Париж, а еще через год девочки Мещерины стали барышнями, а не подростками, и вся композиция теряла свой смысл. Так картина и осталась в виде огромного эскиза.

В конце сентября выдалась красавица-золотая осень. Мне удалось написать один удачный большой солнечный этюд березовой рощи, одетой в золото, купленный П. П. Рябушинским.

В октябре писал „Хмурый октябрь"—третий вид усадьбы Бенкендорф, с мрачным небом и водной рябью на реке.

Конечно я застрял и на вторую зиму, на второй, третий, четвертый и на тринадцатый год, превратившись в одного из старейших дугинских аборигенов. Эти тринадцать лет были самыми кипучими как в моей художественной деятельности, так и в деятельности литературной, архитектурно-строительной и в значительной степени в музейной. Рассказ о них придется вести раздельно по каждой отрасли.

Вся осень ушла у меня на новую затею — большую картину на старую тему, не дававшую мне покоя. Пока я мог, пользуясь погодой, писать с натуры, эта тема не



Неприбранный стол. 1907 г.
(Гос. Третьяковская галлерея)

воскресала предо мной вновь, но как только я перешел в мастерскую, так она потребовала меня к ответу и я отдался ей, забыв на время все остальное. Эта тема — „Толстые женщины“, — те самые отвратительные монстры-банкирши, которых я видел в Париже и которые испарились из памяти, только заслоненные красотой природы.

Я стер темперные краски на казеиновой основе и приступил к своему холсту. Взял вариант не в черной гамме, а в цветистой. Пришлось уже в течение дождливого месяца, с половины августа до половины сентября, ездить в Москву в поисках моделей. Всюду искал толстых женщин, став одно время притчей во языцех. Наконец нашел то, что было мне нужно в лице одной помещицы, сосватанной мне Трояновскими, и двух директрис институтов „благородных девиц“. Все три были настоящими мастодонтами, такой невероятной толщины, что в полураздетом виде, в каком они мне позировали, их формы рук, шеи, груди, живота казались прямо нечеловекоподобными. Когда картина была окончена, я вздохнул свободно. Она меня измучила, почти искалечила на время своим страшным ядом. Я ее ненавидел, она была мне противна, но я должен был писать, писать и писать, чтобы отделаться от давившего меня кошмара. Я ее никогда не любил, не люблю и сейчас: так же она отвратительна, как и тогда, в конце декабря 1904 года, когда я с облегченным сердцем ее подписал.

На рождестве 1904 года открылась вторая выставка „Союза“, где были собраны все лучшие картины, написанные мною за год в Дугине. Успех был полный, но я к нему был готов. Я не поставил только „Толстых женщин“ и вещи послабее. Я лихо расторговался: все хотели иметь „Грабаря“.

С половины января я опять в Дугине и снова за лихорадочной работой. Пишу главным образом на всякие лады иней: в серый день, в солнце, утром, вечером. Задумываю большую сюиту „День инея“, для которой пишу без конца маленькие быстрые цветные наброски, минут по пять — десять, — больше нельзя: стынет на морозе краска. Из этих набросков и пометок комбинирую в мастерской большую композицию, очень сложную со стороны технической, построенную на всяких трюках, без которых трудно было бы передать эффект, одновременно графический и живописный, наблюдаемый в некоторые инейные дни и при некоторых видах инея, ибо последние весьма разнообразны и разнородны.

В результате этих исканий явилась картина, приобретенная Московским литературно-художественным кружком и после революции переданная Ярославскому музею. Я ни в малой степени не был ею удовлетворен, считая ее прямой неудачей, явившейся следствием перевеса рассудочного момента над интуитивным. В свою очередь это пришло от парижских новинок, любования импрессионизмом и зачинавшегося еще только неоимпрессионизма. Мой мазок потерял какую-то долю эластичности, утратил свободу, оказался в плену у догмы. Отсюда сухость, механичность, преобладание расчета над чувством. Это наиболее импрессионистическая полоса моей живописи. Но публика ничего этого не замечала и была от картины в восторге.

Некоторым исключением явился „Балкон“, — вид из окна дугинского дома на занесенный снегом балкон, за которым виднеются деревья в инее. Розоватые солнечные лучи скользят по снежной поверхности. Вся картина, написанная темперой, выдержана в прозрачной светлой гамме и по выполнению значительно отличается от других моих тогдашних вещей. Мне казалась она неплохой, что я приписывал темпере, дававшей

простор для обобщения. Николаю Васильевичу она очень понравилась, и он опять начал приставать с тем же щекотливым для меня предложением, и снова я убедил его принять вещь от меня в дар.

В апреле я написал этюд комнаты в деревянном доме, с игрой солнечных рефлексов на желто-розовых сосновых стенах, и занавеской, шевелящейся от весеннего ветра. Ее купил на выставке И. А. Морозов, из собрания которого она перешла в Пермский музей. Это ярко выраженная импрессионистическая живопись.

Еще чистокровнее импрессионизм проявился в натюрморте, написанном мною в мае 1905 года, на том же рояле, на котором я писал за год перед тем „Цветы и фрукты".

Снова я увидал на рояле корзину, на этот раз круглую, плотно наполненную незабудками, походившими на какую-то плюшевую, дивного бирюзового цвета материю. Рядом стоял в белом кувшине букет белой и лиловой сирени. Я бросил подле на рояль еще ветку сирени и принялся писать „Сирень и незабудки", известную картину Русского музея. Она имела исключительный успех у художников и публики; в музее ее вечно копировали, почему редко можно было подойти к ней вплотную.

Когда я ее окончил, приезжавшие в Дугино художники ее очень хвалили, по всей видимости, искренно и от души, мне же она показалась скучной и суховатой по выполнению, а главное слишком механической в своем дивизионизме, лишенной того живописного нерва, который один вносит в художественное произведение подлинно животворящее начало. Правда, я отдавал себе отчет в том, что нельзя передать целую копну таких миниатюрных цветов, как незабудка, в которых переливаются голубые, синие, сиреневые, розовые, зеленые и желтые краски, одним обобщающим тоном; сама фактура цветка диктовала фактуру живописи, но все же в результате получилась иллюзорность не чисто живописного порядка, а порядка фотографического, мне всегда ненавистного.

Я кончал еще кое-какие мелочи в картине, когда в Дугино приехали Серов и Остроухов. Я не знал, что их сюда привлекло; они еще ни разу здесь не бывали. Мы с Мещериным повели их в мастерскую, смотреть наши вещи. Я показал картину „Сирень и незабудки", очень понравившуюся обоим. Мне пришлось доказывать, чем она не хороша. Серов, нахмурившись, брякнул, обращаясь к Остроухову:

— Кокетничает.

Они не поверили моей искренности.

— А где у вас береза?—спросил Остроухов. Он имел в виду „Февральскую лазурь", тогда еще не имевшую этого названия. На выставке я ее назвал, в противовес „Белой зиме"—березе с грачиными гнездами—„Голубой зимой", установив окончательное название только позднее.

Я вытащил картину из угла мастерской на свет. Они долго сидели молча, потом встали, чтобы посмотреть живопись вблизи.

— Небо лессировано?—спросил Серов.

— Все на лессировке построено.

Потом я узнал, что Серов уже на выставке всячески убеждал Остроухова, бывшего попечителем Галлереи и председателем ее художественного совета, купить картину для Галлереи, но тот упорно отказывался, говоря, что в России индийского неба не бывает, и что эта вещь из русской живописи выпадает. Это была полушутливая-полусерьезная отговорка, ставшая мне известной благодаря нашему общему приятелю И. И. Троя-

новскому. Как бы то ни было картина осталась у меня в мастерской вместе с „Утренним чаем", тогда как все остальные вещи были распроданы. Я не имел ничего против, считая, что две наиболее удачных и бесспорных вещи остались у меня на руках до лучших времен, но было все же досадно, что их-то и не поняли.

Из мастерской спустились к завтраку, и подвыпивший Остроухов, наклонясь к моему уху, спросил заплетающимся языком:

— Береза свободна?

— Свободна.

— Ну, так покупаем. По рукам. О цене после.

На другой день картина была уже в Третьяковской галлерее, где очень выиграла в зале с верхним светом. Несколько времени спустя, будучи недоволен названием „Голубая зима", я просил назвать ее в каталоге „Февральская лазурь".

Когда картина „Сирень и незабудки" была выставлена год спустя после „Цветов и фруктов на рояле", большинству художников она нравилась больше, чем эта последняя, в том числе и Остроухову, который убедил директора Русского музея гр. Д. И. Толстого купить ее для музея. Все остальные мои картины на выставке были тогда раскуплены, и она оставалась одна свободной. Меня не было в Петербурге, и секретарь выставки продал картину и даже успел получить деньги. Я света не взвидел, когда узнал об этом. Мне ни за что не хотелось, чтобы она висела в музее, вечным бельмом на глазу для меня. Однако сделать уже ничего нельзя было: картина была собственностью музея, т. е. государственным достоянием. Как я ни убеждал Толстого дать мне возможность обменять эту вещь на другую, лучшую — все было бесполезно, ибо все разбивалось о формальности. Только во время революции удалось добиться такого обмена, выгодного для двух музеев и устраивавшего меня.

После смерти Мещерина в 1916 году все собрание его картин перешло к его жене. Я тогда же взял с нее слово, что она никогда, ни при каких обстоятельствах, без моего ведома не продаст моих картин. До революции в этом у нее и не было надобности, но с революцией она явилась, и я снова неоднократно просил помнить мою просьбу. У Николая Васильевича было шесть-восемь моих вещей. Все они постепенно были ею проданы, без уведомления меня, хотя я готов был дать цену, более высокую, чем кто-либо другой. „Цветы и фрукты" были куплены Ярославским Государственным музеем. И вот, наконец, значительно лучшая картина, чем „Сирень и незабудки", попадает в общегосударственный музейный фонд. Я тотчас же возбудил вопрос об обмене картинами между Русским музеем и Ярославлем; первый получал заведомо лучшую картину того же автора, второй получал картину „знаменитую", очень популярную, изданную в цветной открытке. Дело было сделано: „Сирень и незабудки" сейчас в Ярославле, вместе с „Инеем", „Цветы и фрукты на рояле" — в Русском музее.

„Цветы и фрукты" открыли собою серию натюрмортов—картин того особого сложного типа, который вскоре стал нарицательным для художника Грабаря. Вторым звеном в этой серии был „Утренний чай",— вещь еще более значительная во всех отношениях, чем первая, но вот третья автора решительно не удовлетворяла, и он дал себе слово написать еще не один натюрморт, чтобы выправить кривую этой натюрмортной эволюции.

А пока что, я еще продолжал линию дивизионизма, написав „Карусель", скомбини-

рованную мною по наброскам с натуры. Я подарил ее Мещерину, которому она понравилась. Я же был ею недоволен, не ценя ее ни тогда, ни потом.

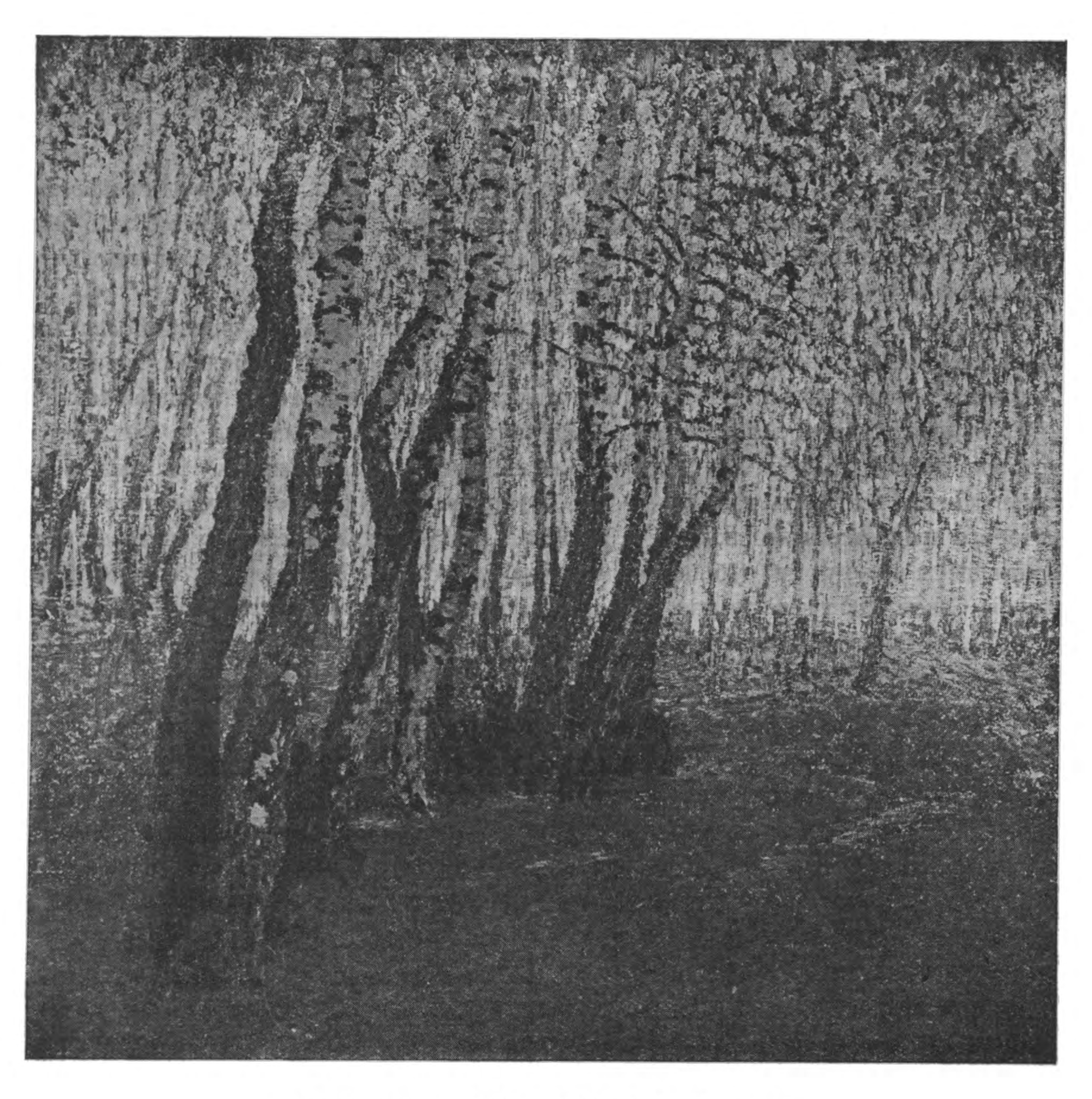
Осенью вернулся к мотиву озими,— „зеленей", а в октябре и ноябре опять взялся за натюрморты. Первый я принялся писать в тот момент, когда дневной свет начинает гаснуть, но сумерки еще не наступили. В эти недолгие минуты огонь еще не светит, а кажется только цветом. Я взял кусок стола, накрытого скатертью, с самоваром серебряного тона, несколькими вазами с вареньем, стаканом и кружкой; огонек в нижней части самовара еще не горел, но уже давал о себе знать красноватым цветом. Я посадил за столом, с чашкой в руке, старшую племянницу Николая Васильевича, Валю. Меня занимала, главным образом, игра хрусталя в вечереющий час, когда всюду играют голубоватые рефлексы.

Но эта полунатюрмортная вещь была только подготовительной к следующей за ней. Весь ноябрь я писал тот же стол, накрытый для обеда, со всеми тарелками, приборами и хрусталем. Посредине стола—ваза с пышными лимонно-желтыми хризантемами, выбранными для меня И. И. Трояновским у Ноева. Я давно уже подбирался к хризантемам, и хорошие экземпляры этого цветка ускорили появление картины. „Хризантемы" удались лучше всех других сложных натюрмортов; кое в чем они, пожалуй, лучше римского „Утреннего чая".

Приехавший в Дугино В. О. Гиршман купил картину у меня „на корню", уплатив самую большую сумму, какую мне до того времени доводилось получать. Позднее Мещерин сознался мне, что ему ужасно хотелось ее иметь, но он ни словом не заикнулся, боясь, что я опять вздумаю ее дарить. На выставке Серов и Остроухов всячески убеждали Гиршмана уступить „Хризантемы" Третьяковской галлерее, на что он не согласился, ища подкрепления у меня. Я поддержал его. Сейчас картина все же попала в Галлерею.

В декабре настала распутица, после которой сразу хватил мороз. Образовалась чудовищная гололедица. Поднимаясь к вечеру из деревни в гору, по направлению к западу, я был поражен необычайным эффектом малиновых облаков по зеленому закатному небу. Вся эта малиново-зеленая гамма опрокинулась в обледенелой дороге, разлившись по ее изломанной многогранной поверхности сложнейшей красочной симфонией. В это мгновение мимо меня прошла высокая старуха в тулупе, с ведрами на коромысле. Ее силуэт так дивно пришелся на всей этой цветовой гамме, что я попросил ее остановиться и пристроился писать на неиспользованном большом холсте, с которым возвращался домой. Удалось в полчаса с небольшим, пока не стемнело, закрыть весь холст, выразив довольно близко взволновавшую меня тему. Я был в каком-то трансе. Сидя один в деревне, где никого кроме меня не было, я не знал, что творится в Москве. А в Москве был декабрь 1905 года и восстание на Пресне. Когда я писал, со стороны угасающей зари, т.-е. из Москвы, все время доносились глухие раскаты канонады, которой я не мог объяснить. Но было смутное предчувствие совершающихся больших событий.

В ближайшие дни я сделал с той же старухи ряд рисунков в мастерской, внеся в этюд необходимые поправки и пытаясь восстановить в памяти свое тогдашнее впечатление. Картина была на всемирной выставке в Риме в 1909 году и была приобретена Казанским музеем уже во время революции. Тогда же я сделал пастель на ту же тему, которая мне больше удалась. Она сейчас в Нью-Йоркском музее.



Березовая чаща. 1908 г. (Собр. А. Д. Звездина).

Январь 1906 года прошел под знаком инея. Тогда я написал „Морозное утро", с красными лучами, прямо из окна своей дугинской комнаты. Этот мотив занимал меня давно, но его долго не удавалось поймать. Березовая рощица возле дома, с несколькими соснами, вкрапленными в них, заслоняла мое окно от восходящего солнца; лучи его покрывали огненно-розовыми брызгами всю площадь снега под деревьями, которые отбрасывали бирюзовые, расходящиеся радиально на зрителя тени. Все это давало впечатление какого-то геометрического узора. Вдали виднелись чурилковские избы с валивший из труб, прямо вверх, дымом — знак сильного мороза и безветрия. Картина была написана маслом и темперой. Я не был ею удовлетворен.

К этому времени относится мое постоянное участие в журнале „Весы", где я начал помещать свои выставочные обзоры. В издательстве „Скорпион", осно-

вателем и руководителем которого был *С. А. Поляков,* ежедневно, как в „Мире Искусства", собирались часам к пяти сотрудники. Чаще других бывали: *В. Я. Брюсов* и *Ю. К. Балтрушайтис,* из художников — *С. Ю. Судейкин* и *Н. П. Феофилактов.*

Своими статьями, боевыми и достаточно задорными, я нажил себе среди московских художников немало врагов и недоброжелателей. Не всегда и не во всем я бывал, быть может, прав, но писал всегда искренно, с полным убеждением в своей правоте, независимо от того, писал ли про друзей или недругов.

Живописи все более и более начинала мешать литература. Издатель *Иосиф Николаевич Кнебель* предложил мне редактировать его издание „Современные художники в красках". Я должен был выбирать из большого запаса аналогичной немецкой серии— „Meister der Farbe", выпускавшейся лейпцигской фирмой Зеемана, те трехцветки, которые считал интересными и желательными для русского издания. В каждом выпуске должен был быть дан, кроме того, один снимок с русского художника, выбор которого предоставлялся также мне. В 1904 году на Дюссельдорфскую выставку были приглашены некоторые русские художники, в числе их Малявин, Борисов-Мусатов, Сомов, Серов, Юон и я. Зееман выбрал на выставке то, что ему казалось необходимым воспроизвести для Европы. Он взял у Малявина „Бабу", у Мусатова „Водоем", у Юона „Катанье у Троицы" и у меня „Мартовский снег". К этим вещам пришлось добавить еще целую серию. Текст писал я; Зееман, ознакомившись с ним, просил меня писать для его изданий также тексты, что я и делал, владея свободно немецким языком. Все это отнимало много времени и мешало живописи.

Выпустив в 1904 году последний номер „Мира Искусства", Дягилев был вынужден прекратить издание журнала, не найдя поддержки среди лиц, дававших ранее средства на издание. Ему захотелось взамен этого устроить еще одну, „последнюю" выставку „Мира искусства", но уже не под флагом общества, ликвидированного в 1903 году, а единолично, под своей ответственностью и вполне диктаторски, как в дни первых дягилевских выставок. Он собрал тех художников, которых хотел, взяв у них то, что ему лично казалось лучшим. Все с радостью откликнулись, и выставка вышла блестящей. Она была устроена в марте 1905 года в Петербурге, на большой Конюшенной, в доме шведской церкви. Из числа произведений, выделявшихся на выставке размерами и сюжетом, были новые „Бабы" Малявина,—его „Вихрь", большой холст, тогда же купленный для Третьяковской галлереи.

Я привез с собой из Дугина „Толстых женщин", „Хризантемы", „Сирень и незабудки", „Балкон", „Иней", „Весенний ветерок" (с занавеской на ветру) и „Майский вечер" — этюд, написанный с „Кружка" в мае 1905 года.

Я приехал на выставку рано утром, прямо с Николаевского вокзала. Кроме рабочих, в помещении еще никого не было. Когда „Толстые женщины" были вынуты и приставлены к стене, я пришел прямо в отчаяние, — до того отвратительной показалась мне картина. Я задумал ее в Париже, писал в Мюнхене, а потом в Дугине не потому, что виденное мною в натуре зрелище было во всех отношениях только отвратительным, а потому, что наряду с отвращением, с ужасающим социальным ядом, гнездившимся во всем этом „почти видении", в нем, в этом страшном, кошмарном гротеске было и нечто красивое, достойное того, чтобы его писать.

Здесь же, на выставке, мне показалось, что я выразил один голый кошмар развалившейся денежной аристократии. Картина была отвратительна. Жизнь, может быть, и бывает отвратительной, но искусство отвратительным быть не должно, а должно самые отвратительные явления претворять в формах, если и вызывающих негодование, то эстетически приемлемых.

Я велел снять со стены картину и упаковать ее обратно. Во время этой укладки влетел Дягилев, увидал картину и, узнав, что я не хочу ее ставить, поднял целую историю, настаивая на своем праве хозяина выставки знать, что выставке нужно и чего не нужно. Потребовалось заступничество бесстрастного Серова, чтобы мое авторское право взяло верх над правом „хозяина". Я картину увез, но с Дягилевым мы полгода не разговаривали. По природе скандалист и озорник, он не мог простить мне, что я лишил его удовольствия поиздеваться над петербургскими светскими барынями и снобами, которые были бы неслыханно скандализованы картиной и ее сюжетом.

В 1905 году Дягилев организовал знаменитую выставку исторических портретов в Таврическом дворце. Все мы дневали и ночевали там во время устройства ее и после, наслаждаясь, изучая и учась, учась, учась. Тут впервые я восчувствовал все гигантское умение Левицкого, изумительный дар Рокотова, очарованье Боровиковского, мастерство Кипренского и Брюллова. Я медленно и верно начинаю погружаться в историю русского искусства, жадно пополняя свои, до тех пор достаточно скудные, знания в этой области.

Наличие революционной ситуации в 1905 году сделало возможным издание политически-сатирического журнала. С такой идеей носился неугомонный *З. И. Гржебин.* Круг художников „Мира искусства" неоднократно собирался то у одного, то у другого из нас — чаще всего у Добужинского, — мы судили и рядили, какой установить тип, какова должна быть внешность журнала, и больше всего бились над удачным названием. Не помню, кто предложил название „Жупел", не сразу прошедшее, но в конце концов принятое. Все это происходило в апреле 1905 г.

Летом у нас было знаменательное собрание в Куоккала, на даче *А. М. Горького,* на которое приехали, по нашему вызову, из Гельсингфорса художники *Галлен* и *Ернефельд,* и был *Леонид Андреев.* Финляндцы не говорили по-русски, и мне пришлось переводить им по-немецки. Объясняя основные задачи журнала, я говорил, что наша установка—социал-демократическая, но что ее мы будем вынуждены маскировать, прибегая к эзопову языку. Алексей Максимович дважды меня поправил, прося быть поосторожнее с термином „социал-демократический", так как не все присутствующие стоят на этой платформе. Не помню уже кто, но действительно были тогда на веранде дачи, где мы заседали, и какие-то „народники" и „трудовики", а, быть может, и эсеры. Деятельное участие во всех вопросах принимал Серов.

Издание журнала пришлось, по ряду соображений, отложить до осени. Я также должен был участвовать, но не будучи графиком, а только живописцем, не дал ни одного рисунка: ничего путного у меня не выходило.

В 1906 году Дягилеву стало уже тесно в Петербурге, и он едет завоевывать русским искусством Париж. В „Осеннем салоне" он организует выставку русской живописи и скульптуры за два столетия, — от Петра до наших дней, с прибавлением к ней избранных икон из собрания *Н. П. Лихачева.*

Это было огромным международным художественным событием, повторенным после Парижа в Берлине. Из новых русских художников хорошо были представлены: Врубель, Серов, Коровин, Малявин, Сомов, Бакст, Бенуа, Рерих, Павел Кузнецов, Мусатов, Ларионов и я. Мне было предоставлено большое место, где свободно разместились все главные мои картины из собраний Мещерина, Гиршмана, Морозова и других. Одну вещь я прямо привез свежую, из Дугина, где написал ее перед самым отъездом в Париж, в сентябре 1906 года, — „Сентябрь“,— рябинку на фоне желтой березы, и ту и другую на бирюзовом небе. Ее купил И. А. Морозов; сейчас она в музее гор. Горького.

У парижских художников мы имели такой успех, на который не рассчитывали. Человек шесть или семь из нас были избраны членами „Осеннего салона“. Во время выставки пришло известие о смерти Сезанна, и на щите с его картинами водрузили траурный венок.

В Берлине выставка была организована в салоне Шультэ. Перед открытием явился Вильгельм II со своей семьей, и мне, свободно владевшему немецким языком, приходилось главным образом давать объяснения. Дягилев говорил по-немецки неважно и разговаривал с Вильгельмом по-французски. Кайзер вел себя прегнусно и преглупо, все время становясь в позы и изрекая сомнительные истины. Остановившись перед портретами Левицкого, он произнес:

— Какое благородство поз и жестов!

— Но ведь и люди были благородны, ваше величество,— вставил Дягилев.

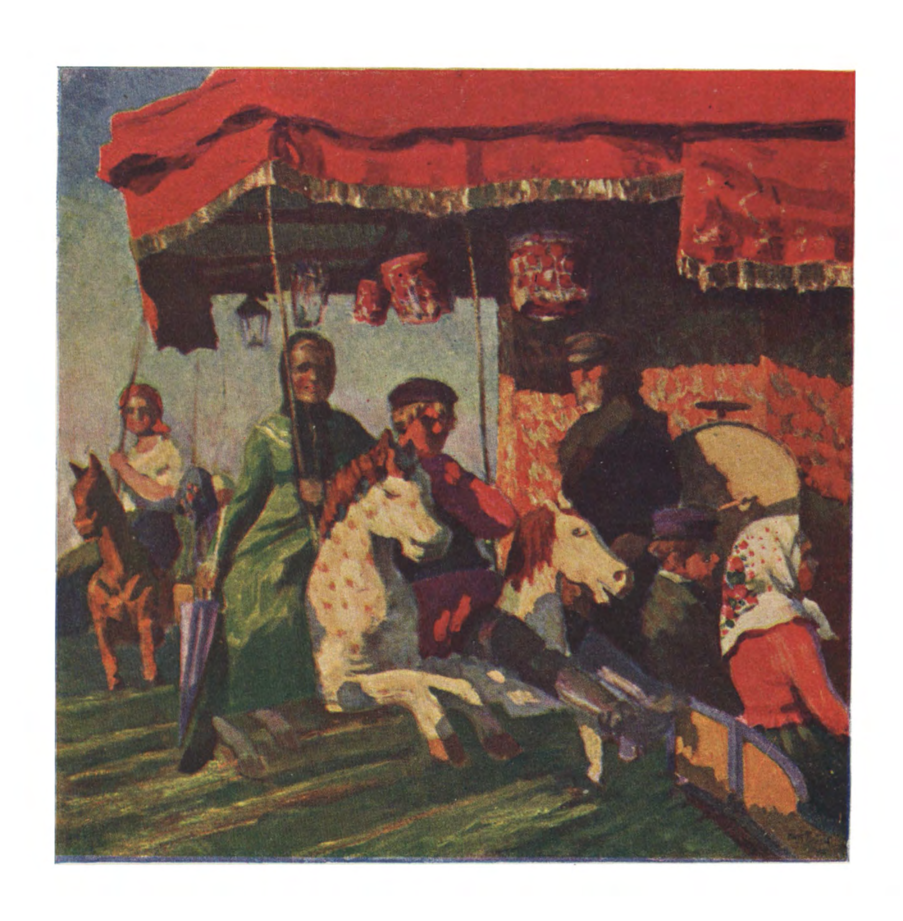
— И сейчас есть благородные,— отрезал кайзер, явно обидевшись и имея в виду благородство собственной персоны.

Из Берлина выставка была переброшена в Венецию, где открылась в апреле 1907 г. в сильно сокращенном виде, без ретроспективной части и со строгим отбором в новой. Почти все мои картины, бывшие в Париже и Берлине, попали и в Венецию, за исключением тех, владельцы которых запротестовали против слишком продолжительного скитания по дальним странам принадлежащих им вещей.

В Париже Дягилев устроил—официально в честь французских художников, а в сущности для музыкантов и прессы —„русский концерт“ в Елисейском дворце, первый, которым открылась эпоха дягилевских концертов, оперных и балетных выступлений. Концерт явился не меньшим событием, чем выставка, и был пробным шаром, определившим всю дальнейшую линию деятельности Дягилева в Париже. Мы сошлись с французскими художниками, и у нас с ними и видными критиками состоялся интересный интимный обед.

Мне все в один голос говорили, что Париж, констатируя серьезный успех художника-иностранца, любит, чтобы он выставлял ежегодно, ибо иначе парижане его забывают. Арсен Александр убеждал меня помнить это и ежегодно слать новые вещи на выставку. Я этого, конечно, не сделал, выставив после 1906 года только один или два раза.

Будучи еще в Париже, я получил от Зеемана из Лейпцига письмо с просьбой написать большую статью в два печатных листа на тему о русской выставке в Берлине, тогда уже решенной. Статья предназначалась для издававшегося им журнала „Zeitschrift für bildende Kunst“, с тем, что одновременно она будет издана и отдельной книжкой, с соответствующими иллюстрациями. Ввиду срочности дела и желания



Карусель.

1925 г.

Зеемана выпустить книгу к открытию берлинской выставки, мне был дан срок в две недели, с условием писать прямо по-немецки. Я принял предложение и засел за работу.

Не имея никаких справочников, но зная наизусть материал выставки и располагая данными парижского каталога, я написал статью, названную мною „Два столетия русского искусства“ („Zwei Jahrhunderte russischer Kunst“), которая во-время появилась в журнале и в день открытия выставки в Берлине продавалась на ней в виде отдельной книжки. Этим я окунулся во всякие исторические изыскания.

Вернувшись в Россию, я проехал через Мюнхен в Петербург, где месяца два работал в архиве Академии Художеств, извлекая оттуда драгоценные сведения о жизни и творчестве старых русских живописцев, скульпторов и архитекторов. В то время *П. П. Вейнер* приступил к изданию основанного им при ближайшем участии Александра Бенуа, С. Н. Тройницкого, В. А. Верещагина и бар. Н. Н. Врангеля журнала „Старые годы“. Меня просили дать что-нибудь также, и я написал статью о первом русском пейзажисте *Федоре Алексееве*, составленную на основе новых материалов, найденных мною в академическом архиве. Это была моя первая проба в новой для меня области истории русского искусства. Твердо помня, что „все жанры хороши, кроме скучного“, я был вдвойне уверен, что особенно опасна скука архивных документов в применении к истории искусства, столь блестяще доказанная томами-мастодонтами А. И. Успенского. Я положил поэтому немало труда на отыскание такого типа изложения, при котором читатель легко усваивал бы архивный материал, не замечая его скуки. Это, мне кажется, удалось, и Бенуа, прочитав статью, поздравил меня с находкой нужного стиля, который он определил как „французский“, в противовес „немецкому“, тяжеловесному.

„Алексеев“ потянул за собой сперва всех своих современников, за ними живописцев первой половины XIX века, а там пошли скульптура и архитектура. Я зарылся в архивный материал, почти забросив живопись, проводя большую часть времени то в Петербурге, то в Москве. Большая часть 1907 года и весь 1908 прошли под знаком архивного сидения. Обработав архив Академии и рукописи П. Н. Петрова и Н. П. Собко в Публичной библиотеке, я перешел в архивы Академии Наук, сената, синода, министерства иностранных дел, министерства двора и государственный архив. В Москве сидел главным образом в Троицкой башне — в архиве министерства двора, в архиве министерства юстиции, путей сообщения и иностранных дел, в военном, лефортовском, губернском и т. д. Из казенных архивов пришлось перекинуться в частные. По вечерам голова пухла от архивных сведений, особенно от рукописей начала XVIII века, которые приходилось читать, ввиду их трудности, крайне медленно.

Уже в начале 1905 года я стал подбивать Кнебеля на издание журнала современного искусства, в котором после прекращения „Мира Искусства“ ощущалась настоятельная потребность. Кнебель пошел на это и очень увлекся идеей. Организацию журнала и его редактирование я брал на себя. Я бросил все и ушел по уши в организационные хлопоты, в устные и письменные переговоры с будущими сотрудниками.

Я предлагал назвать журнал „Свободное искусство“. Бенуа находил, что, пожалуй, лучше дать просто название „Вестник искусства“ или восстановить наше старое милое „Современное искусство“. Дягилев и Философов согласились быть сотрудниками.

Добужинский уже начал работать над шрифтом, который мы с Кнебелем собирались заказывать в словолитне Лемана. Художники, истосковавшиеся по журналу, прямо ожили. Мусатов писал мне 9 декабря 1905 года из Тарусы, за несколько дней до смерти:

„Очень рад, страшно рад, что вы будете, наконец, редактором настоящего художественного журнала. И раз туда переходят все сотрудники „Мира Искусства", это значит наступило, наконец, давно желанное возрождение „Мира Искусства".

В качестве хорошего фотографа своих собственных вещей он дает несколько советов, как пользоваться светофильтрами, и предлагает для первого номера журнала два из четырех эскизов своих последних панно — „Весну" и „Лето". Они были отвергнуты Третьяковской галлереей, что Мусатова очень огорчило. В заключение он писал: „Я их нахожу лучшими, ибо много работал после того, как их видела Третьяковская комиссия".

Издание журнала, однако, не удалось осуществить: в декабре вышел роскошно изданный первый номер журнала Н. П. Рябушинского „Золотое Руно". Конкурировать с миллионером, способным безудержно сорить деньгами, Кнебель не мог, и от издания нашего пришлось отказаться.

Мои архивные занятия толкали меня к обработке материала, который я извлекал в виде грубой, сырой руды. Удача с первым опытом — „Федором Алексеевым" — подсказывала наметку целой серии монографий, отсутствие которых задерживало возможность приступа к изданию серьезной, не диллетантски, как ранее, а научно проработанной истории русского искусства. Как-то в разговоре я поделился этими мыслями с Кнебелем, и он с тех пор настойчиво стал упрашивать меня взять на себя составление такой истории. Как я ни убеждал его, что для такой книги не пришло время, что в распоряжении историка итальянского, или французского, или немецкого искусства имеются богатейшие работы чисто монографического порядка, дающие возможность маневрировать в вопросах наименее выясненных и открывающие путь к синтезу, идея издания „Истории" настолько захватила его, что понемногу и я освоился с нею и в конце концов перестал возражать. Я думал, что дать некий абрис истории русского искусства, может быть, и было бы полезно и даже своевременно. Какое-то начало следовало положить, и если оно не будет слишком неудачно и опорочено, то оно-то и даст толчок к дальнейшей монографической проработке различных вопросов истории русского искусства. Словом — лиха беда начать.

Я начал медленно обдумывать план, разрабатывая различные отрезки истории. Одновременно я убедил Кнебеля в необходимости выпуска отдельных монографий художников, сперва современных, а потом и старых, сначала одних живописцев, а затем и скульпторов и зодчих. До них, впрочем, дело так и не дошло.

Разработав общий план, рассчитанный на девять томов, по четыре-пять выпусков в каждом, я поделился своими мыслями с Бенуа, всецело их одобрившим и согласившимся взять на себя том истории русской архитектуры XVIII и XIX веков, а, может быть, и некоторые части истории живописи. Древне-русскую архитектуру в большей части взял Горностаев, с которым мы вместе должны были написать главу о русском деревянном зодчестве; скульптуру я первоначально брал сам, позднее передав ее Врангелю, выдвинувшемуся в это время в „Старых годах", за живопись должен был взяться

также я сам, а к обработке декоративного искусства я привлек Н. П. Кондакова, М. И. Ростовцева, А. А. Спицина, Н. К. Рериха и других.

Редактируя все издание, которое должно было выходить по строго разработанному мною плану, я естественно устанавливал с каждым автором объем его работы, детальный план и характер. „История“ не может быть разнобойной, а должна быть выдержана в одном типе. Не имея возможности подолгу сидеть в Петербурге, я вел обширную переписку со всеми сотрудниками, обсуждая и разъясняя все спорные вопросы. Эта переписка, видимо, тяготила Бенуа, не любившего никаких ограничений своей творческой инициативы, и он начал отказываться от сотрудничества. Пришлось ехать в Петербург, улаживать дело. Удалось уговорить его продолжать работу и принять хотя бы некоторые, наиболее необходимые для однородности издания условия.

Только что я вернулся в Дугино, как он вновь начал слать письмо за письмом ноющего содержания. В мае 1908 года он окончательно и бесповоротно отказался, прислав мне дружеское, но страстное письмо.

„Не огорчайся, но приходится мне отказаться от участия в твоей книге, — писал он мне 5 мая. — Мне очень совестно, что подвожу тебя, и очень грустно, что моего имени не будет в этом монументальном труде, но c'est plus fort que moi. Я долго крепился, несколько раз принимался, кое-что даже сделал, но, не чувствуя настоящего горения к делу, я не в состоянии довести его до конца. У меня нет аппетита к этой работе. Все надеялся, что он явится, — а так и не явился.

„Быть может, ты несколько сам в этом виноват. Я люблю свободу творчества, — открывать, строить. Ты же обставил меня своими рецептами и программами, запугал меня массой своих сенсационных и притаенных открытий. Я принужден что-то компилировать, объезжать какие-то рифы, слушаться какого-то лоцмана. Мне это скучно“.

Ушел самый ценный, самый даровитый и культурный сотрудник огромного дела, поставленного тогда уже на твердую основу. Его уход срывал работу: я должен был бросить свою работу над историей живописи, к тому времени уже значительно продвинувшуюся вперед, и переключиться на историю русской архитектуры.

За всеми этими делами я мало времени мог уделять собственной живописи.

В январе 1907 года стояла неделя дивного инея. Я целые дни работал на воздухе. Тогда именно я написал два варианта инея при последних лучах солнца, замирающих на верхушках берез. Как и „Морозное утро“ 1906 года, они были писаны из окна моей комнаты, с того же места. Один из них—в собрании В. А. Воробьева, другой — в собрании Е. В. Ляпуновой. Тогда же написан и иней из собрания М. П. Рябушинского, попавший во время революции в Киевский городской музей.

Работа над инеем вновь разбудила задремавший было в дни всякой „учености“ живописный задор. Немного на свете таких потрясающих по красочной полифоничности моментов, как солнечный день инея, где цветовая гамма, ежеминутно меняясь, окрашивается в самые фантастические оттенки, для которых на палитре не хватает красок.

В отношении к живописи, а тем самым и в моей собственной живописи начался заметный сдвиг в сторону чисто цветовых задач, с явным отходом от импрессионистических установок. По старой памяти меня все еще именовали импрессионистом, но на самом деле я уже давно не был им. Не впечатление от природы было теперь

в центре моего внимания, не передача дрожащего света была задачей: была одна цель и одно стремление — выразить на холсте цветовой смысл данного явления, его красочную природу. Уже в „Хризантемах“ есть единый, связанный цветовым аккордом тон, охватывающий все, сверху до низу и слева направо, но дивизионистское разрешение задачи и врывающаяся световая проблема отводят этой картине место где-то вблизи от импрессионизма. От дивизионизма не легко было отойти, и он связывал меня и в натюрморте того же января 1907 года — „Голубой скатерти“, построенной на сочетании сиренево-голубых красок скатерти и золотистых яблок в корзине. Приступая к работе, я твердо решил не впадать в дивизионизм, но, сам того не замечая, отдал ему дань, чем был весьма огорчен.

В августе я поехал к Трояновским, в их имение „Бугры“, по Брянской железной дороге, не доезжая Малого Ярославца. Здесь меня привлекли две темы, уже по самому существу предрешавшие возвращение к дивизионизму. Выйдя утром в сад, я был восхищен видом массы флокс в утренней росе, сверкавшей на солнце всеми цветами радуги. Это было прекрасно, но это и был махровый дивизионизм в самой натуре. Я тотчас же побежал за красками и холстом и написал этюд, принадлежавший некогда А. А. Коровину и находящийся сейчас в Русском музее.

Другая тема была — заход солнца. Раскаленный желтый диск опускался в долину реки Протвы, видный сквозь листву ближней рощи. Опять — дивизионизм в самой природе. Этюд этот мало удачен и находится в Казанском музее: модернизованный мотив Клода Лоррена недостаточно прочувствован и проработан.

Уже в ноябре я поставил в Дугине небольшой несложный натюрморт, который дал себе зарок написать по-новому. Я поставил на столик, накрытый голубой кустарной набойкой, круглую корзину, выстланную внутри салфеткой, в которую положил яблоки, в нужной мне расцветке. Было очень красиво и весело, жизнерадостно, почему и писалось легко и радостно.

Этой вещью, названной мною, в отличие от январской „Голубой скатерти“, — „На голубом узоре“, я был доволен.

Все последние натюрморты я писал сверху вниз, без фона, становясь рядом с натурой, которая находилась довольно низко. Такой вид сверху вызывал сначала недоумение, но к этому привыкли, и появилось не мало подражателей „под бесфонного Грабаря“. Новой моей работой друзья и „почитатели“ были несколько сконфужены, в том числе и милый Иван Иванович Трояновский, вздыхавший о прежних „Грабарях“; недоброжелатели потирали от удовольствия руки: „Вот до чего ваш Грабарь дописался“. Гиршман прямо заявил, что „Грабарь стал чистокровным Сезанном и после „Хризантем“ это просто непонятно и непростительно“.

А мне моя последняя вещь доставляла большее удовлетворение, чем „Хризантемы“, и я думаю, что взятая в ней линия привела бы меня к каким-то иным берегам, более заманчивым, чем все, к которым причаливал до тех пор мой живописный корабль, если бы я мог сбросить с себя архивы, истории, исследования, весь организационный дурман, забивавший голову и отводивший от живописи. Но что-нибудь одно: либо искусство, либо наука об искусстве, либо живопись, либо ее история, — сосуществование этих двух потенций — чисто творческой и теоретизирующе-синтезирующей — невозможно, ибо одна дисциплина противоречит другой, мешая ей и разбивая ее.

Но утолив вновь жажду из живительного источника живописи, я уже не мог остановиться и попытался развить свои новые идеи, во власти которых находился, в большом, сложном натюрмортном построении. Я долго искал подходящей темы, искал нужных сочетаний предметов и материй, в окружении занятной в цветовом отношении обстановки, но ничего не выходило: все время получался стиль прежних натюрмортов, типа „Хризантем“, вносивших элементы импрессионизма, которого я давно уже всеми силами избегал.

Увидав как-то в коридоре сдвинутый в сторону после „большого обеда“ стол, с отвороченной на одном конце скатертью, с кучей тарелок, с ложками, ножами, вилками, в беспорядке сдвинутыми как попало, и с банкой чудесных, синих с белым, ценерарий в центре, я решил писать „Неприбранный стол“, для чего уставил все это в том же хаотическом порядке в мастерской, угол которой был обит зелеными обоями с пестрыми цветочками. Писал долго и с наслаждением, но так увлекся специфическими задачами, рождавшимися в процессе работы, что забыл о своей основной антиимпрессионистской установке. Меня увлекла задача передать контраст шероховатой скатерти, блестящей посуды и матовых нежных цветов при помощи соответствующей каждому предмету фактуры и характера окраски. Вся картина написана маслом, для цветов же я взял темперную подготовку, закончив ее сверху акварельными лессировками. Желаемый контраст получился, но вся вещь далеко не была логическим развитием этюда „На голубом узоре“ и не вытекала непосредственно из него, оставаясь где-то посредине между ним и „Голубой скатертью“. Серову „Неприбранный стол“ очень понравился, и он настоял на его приобретении в Третьяковскую галлерею.

Летом 1908 года мне снова удалось вырваться из архивной пыли в Дугино, и я с увлечением написал большой этюд „Дельфиниум“ — букет крупных синих цветов на фоне берез дугинского кружка. Эту картину, трактованную опять в полу-импрессионистическом плане, я послал в „Осенний салон“, где она была повешена в шестигранном зале, на трех гранях которого были окна, а на трех противоположных висели картины. Дягилев говорил мне, что встретился в этом зале случайно с Галленом и Еренфельдом, просившими его передать мне, что „моя картина прорезала четвертое окно в комнате“.

В течение всего лета 1908 года в Адлере происходила постройка по моему проекту дома. Около 1 сентября я, устав от возни с „Историей“, первый выпуск которой был мною уже подготовлен к печати, решился освежиться и поехал в Адлер. Я захватил с собою около трехсот рублей для кое-каких достроек и улучшений в доме. Эти злополучные деньги оказались причиной катастрофы, едва не стоившей мне жизни.

Окно моей комнаты выходило к морю. Я рано лег спать и заснул как убитый, бросив костюм со всеми находившимися в нем деньгами на стул. Прислуга, чистившая одежду, пока я еще спал, очевидно заметила деньги и кому-нибудь сболтнула. На следующую ночь был сильный прибой. Я опять крепко спал.

Отец мой, страстный садовод и любитель роз, обычно вставал очень рано, часа в четыре-пять, и выходил в сад. Проходя утром на третий день после моего приезда мимо моей комнаты, он услышал какой-то хрип, раздававшийся в ней. Отворив дверь, он увидел меня на постели, в луже крови, с пробитым правым виском, из которого все еще сочилась кровь. Заложили лошадь и поехали в Адлер за доктором. Он приехал, осмотрел меня, лежавшего почти без признаков жизни, и посоветовал

позвать священника, так как, по его словам, врачу здесь было нечего делать: „Если он не умрет от потери крови, то умрет от заражения крови“, — сказал он.

Кроме отца и матери, с нами был и брат. Кое-как меня уложили и повезли в Сочи, где уговорили сделать операцию молодого врача сочинской больницы доктора Кестнера, недавно окончившего медицинский факультет. Он произвел трепанацию черепа: обе черепные пластинки были разбиты, разбиты лабиринт правого уха и барабанная перепонка.

Я очнулся лишь много дней спустя и очень удивился больничной обстановке, не понимая, почему я сюда попал. Я абсолютно ничего не помнил: все произошло, видимо, в глубоком сне. Мне сказали, что я свалился с веранды второго этажа и сильно разбился, чему я поверил.

Мои силы возвращались медленно, но верно. Я был уже вне опасности, не мог только самостоятельно стоять на ногах: лабиринт, управляющий нашим равновесием, был разбит. Долго я еще после этого ходил на костылях, приучаясь держать равновесие по вертикальным и горизонтальным линиям окружающей действительности. Для того, чтобы ранения лица рассосались, мне рекомендовали отправиться на юг — в Египет.

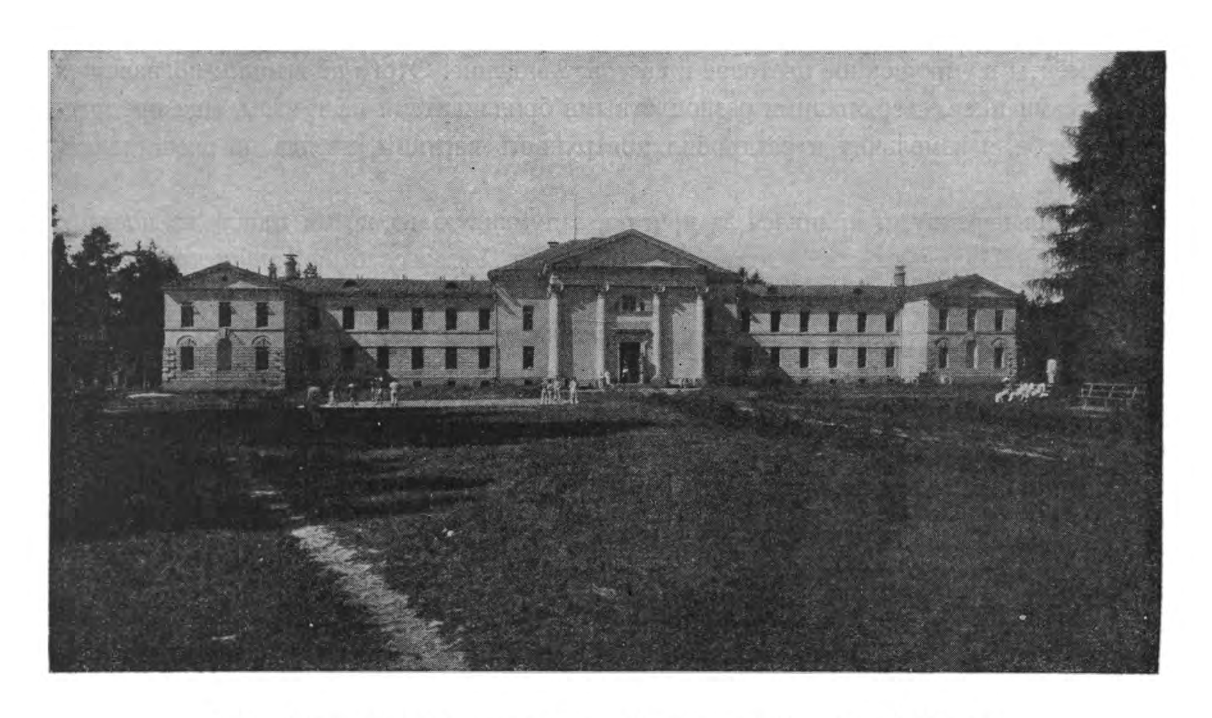
Дни, следовавшие непосредственно за моим ранением и началом выздоровления, были лучшими в моей жизни. Со всех концов России и из-за границы я получал сочувственные и поздравительные письма. Люди, дувшиеся на меня за статьи в „Весах“ или за неосторожно оброненные слова, забыв все, слали нежные письма.

Но лучшим подарком мне была книжка, присланная итальянским историком искусства *Витторио Пика,* — целая монография, посвященная мне. Пика, которого я совсем не знал, давно уже, оказывается, фотографировал мои картины, появлявшиеся на европейских выставках, и стал присылать мне письма, спрашивая различные сведения о той или другой вещи. К моменту катастрофы мы были уже друзьями по переписке и мне было приятно знать, что „итальянский Мутер“ — такой ярый мой поклонник. Где только можно, он писал обо мне статьи — в „Studio“, в „Emporium“, во французских, немецких, американских журналах. В Риме он достал даже случайно фотографию с меня, Мишутки и Лампейки, которую поместил в монографии вместе с моей парижской фотографией 1906 года. И вот я получаю вскоре изданную им монографию, разглядываю ее, вижу старые дугинские картины, и от радостного волнения слезы льются из глаз.

Приехав в Москву, я также был предметом всеобщего внимания и трогательной заботливости. Я неистово глотал аспирин, помогавший рассасыванию крови, и ходил к профессору Фон-Штейну, ушнику и „лабиринтщику“, предсказывавшему мне, что я никогда не смогу ходить без костылей. На зло ему я уже в декабре явился к нему только с палкой, а вскоре и ее забросил.

Весь декабрь я провел в Дугине, с азартом принявшись за живопись. Ее мне не запрещали, а от умственной работы, в частности от занятия историей искусства, категорически рекомендовали воздерживаться. Я слушался и с наслаждением отдался живописи.

Ходил я еще с палкой и писать снаружи было трудно, почему приходилось ориентироваться на работу в мастерской. Я задумал приступить, наконец, к осуществлению



Главный фасад здания санатория для туберкулезных больных „Захарьино“, близ станции „Химки“. 1909—1914 г.

своей давней мечты—написать сюиту картин на тему „День инея“, задуманную в двенадцати холстах. Я начал перебирать все запасы своих инейных набросков, которые писал при помощи маленького ящика-палитры, 13×21 сантиметр, на ватманской бумаге, наклеенной на картон. Их у меня было около сотни. Не было эффекта инея в течение дня, которого бы я не зафиксировал в этой коллекции, от сочных сочетаний полуденной синевы в зените неба до нежных перламутровых переливов, в мглистые утренние дни, и горячих красок заката. Я начал писать картину на тему „Иней и восходящее солнце“, разработанную на основе наброска 1906 года, который я считал, и до сих пор считаю лучшим из своих инейных минутных набросков, ибо в нем удалось передать перекличку голубых, розовых и золотистых красок, характерных для восходящего во время инея солнца. Мельчайшие частицы спускающегося из воздуха инея, освещенные лучами солнца, пронизывают своим отраженным светом все воздушное пространство, наполняя его радугой цветов. Отсюда эта цветистость мотива.

Желая передать свое впечатление от него в самом наименовании картины, я дал ей несколько вычурное название: „Сказка инея и восходящего солнца“. Ее безмерно хвалили, но я был ею недоволен: этюд выражал неизмеримо тоньше и лучше охватившее меня на натуре впечатление в тот памятный инейный день. Такой феерической „сумасшедшей“ расцветки, как тогда, я уже более никогда не видал.

И эта картина вышла не такою, какой была задумана. Мне хотелось, суммировав все, что я взял от импрессионизма, дать его достижения в некоем претворенном виде, в плане большого декоративного построения, в аспекте синтеза, обобщающего его дроб-

ные элементы в упрощенное цветовое и световое видение. Этого не вышло: погнавшись за блестками инея, сверкавшими разноцветными бриллиантами на густом, еще предрассветном небе, я измельчил и раздробил поверхность картины, не дав ни впечатления, ни синтеза.

Окончив картину, я принялся за другую, задуманную во время одной из поездок из Дугина в Подольск, к Мусатову. Из Дугина в Подольск было километров двенадцать, и я ездил туда обычно на лошадях. По дороге к дому Мусатова я всегда проезжал мимо подольского „гостиного двора", каждый раз приводившего меня в восторг своей необычайной живописностью. Расположенный по склону горы, вдоль главной улицы города, он тянулся в одну линию и имел вид бесконечно вытянувшегося, пестро раскрашенного деревянного барака, с претенциозными „ампирными" формами — уступчатыми фронтончиками на каждом звене, венчиками над окнами и тому подобными реминисценциями 30-х годов. Вся эта длинная деревянная кишка, вздымавшаяся в гору, членилась на отдельные лавочки-срубы, связанные общей системой покрытия. Каждый собственник сруба окрашивал свою лавку в иной колер, и вся эта постройка имела вид каких-то скворешен. Это впечатление еще более укреплялось от вида „купчих", сидевших на табуретках у входа в лавки. Все они были обращены в одну сторону, по направлению к вокзалу, откуда шел покупатель: „купчихи" — ибо были только женщины — были в лисьих шубах, с головами, повязанными шерстяными платками; все сидели с блюдцами чая в руках. Эти смешные странные фигурки, приходившиеся на черных пастях лавченок, очень напоминали каких-то птиц или насекомых. Каждая лавка имела свою вывеску, восхитительную по изобретательности и расцветке, а все окна и растворенные двери были унизаны пестрыми кастрюлями, сковородками, кружками, скобяным товаром, кусками ситца.

Был во всем этом своеобразный ритм и была необыкновенная острота глухой провинции.

Я много раз делал перед этим „чудом-юдом" зарисовки и наброски, наблюдал жизнь и нравы обитателей „гостиного двора". Достав свои подольские альбомы, я начал компановать картину, которую задумал так, как естественно подсказывала сама натура: в виде длинного узкого холста, сантиметров в шестьдесят ширины и в два метра длины, взятого в плане декоративного панно. Я взял солнечное зимнее утро, с деревьями в инее, находя такое сочетание высшей красоты в природе с туполобым мещанством и торгашеской жизнью поднимающим и заостряющим гротеск всей затеи. Однако картина была слишком быстро найдена и оставалась недостаточно углубленной, ибо легко и дешево доставшейся [1].

На выставке „Союза" в Москве зимою 1908—1909 года были выставлены следующие мои картины: „В утренней росе", „Неприбранный стол", „Сказка инея и восходящего солнца", „Иней", „Дельфиниум" и „Березовая роща", написанная осенью 1908 года. Это была последняя выставка, на которой появилась столь значительная серия моих работ.

[1] Недовольный картиной, я заново переписал ее в январе 1935 года, перекомпановав значительную часть ее. От старой живописи не осталось ни одного сантиметра, и в своем настоящем виде картина довольно близко передает мое чувство, вызванное в свое время этим красочным и социально-острым зрелищем.



Портрет матери художника.

1924 г.

„Купчихи“, как я назвал картину с подольскими рядами, не были мною выставлены здесь: я их считал недоработанными и вообще не отвечавшими в тогдашней редакции интересу и значительности самой темы: я дал их, однако, С. К. Маковскому для организованной им в 1910 году в Петербурге первой выставки „Салона“, хотя и пожалел об этом, увидав их на выставке.

Около этого времени произошел известный раскол в среде „Союза русских художников“. Александр Бенуа назвал в своем очередном фельетоне в „Речи“, приуроченном к выставке „Союза“ в Петербурге, ряд картин москвичей „балластом“. Это прошло бы вероятно незамеченным, если бы в балласт не попали и картины *А. Е. Архипова,* как раз очень ценившиеся москвичами. Стали собирать подписи под письмом-протестом. Я отказался подписаться, так как и сам не слишком ценил тогдашние вещи Архипова, находя его широкий, перенятый у Цорна мазок пустым, живопись однообразной и, при нарочитой яркости, все же в конце концов бесцветной. Письмо появилось в газетах, и Бенуа ответил на него выходом из „Союза“. Тотчас же вслед за ним вышли и все петербуржцы, за исключением Рылова, а из москвичей вышел один я. Отколовшиеся организовали снова „Мир Искусства“, а „Союз“ продолжал существовать.

В начале мая 1909 года я отправился в путешествие. Со мною поехал М. В. Мещерин, воспользовавшийся случаем, чтобы побывать на дальнем юге, о чем он уже давно мечтал. Мы сели в Одессе на пароход, следовавший прямым рейсом до Александрии, с заходом в Константинополь, Смирну, Пирей. Об этом дивном путешествии можно было бы написать целую книгу. Нас сильно качало, но я не чувствителен к качке и поэтому ничего, кроме удовольствия от морского воздуха, не испытывал. В Константинополе удалось побывать в Айя-Софии и в Кахрие-Джами. София произвела незабываемое впечатление идеальным разрешением проблемы пространства. В Смирне до того прекрасны были фигуры гребцов-турок, в чалмах и фесках, с бронзовыми от загара лицами и белыми зубами, озаренные солнцем, купавшимся в морской пене и аметисте воды, что я дал себе слово приехать сюда только для того, чтобы писать этих красавцев, словно сорвавшихся с картины Веронезе.

Из Пирея мы успели проехать в Афины и видели Акрополь. Надо видеть эту вздымающуюся над городом скалу с обломками бессмертных созданий эллинского гения, чтобы понять извечную красоту всего ансамбля. Никакие картины, фотографии и макеты не дают представления о том, что такое Акрополь и как он расположен. Я знал его место в городе по планам, знал место в нем всех памятников, которые мог бы точно нарисовать, но я не представлял себе ничего подобного тому, что оказалось в действительности. Это просто непередаваемо словами. Я решил из Египта вернуться вновь в Грецию и совершить путешествие и по ней.

Прибыв в Александрию, мы двинулись далее, в Каир. После осмотра пирамиды Хеопса и знаменитого сфинкса двинулись на юг, к Луксору и Ассуану. Храм Луксора, с его гигантской колоннадой, заставил забыть Акрополь: невероятный масштаб, простота форм и архитектурных решений показались более совершенными, чем даже Парфенон. Однако, вернувшись в Афины, я понял, что эллинское искусство могло только временно отодвинуться на задний план, и поездка в Микены, Дельфы, Олимпию только подтвердила эту мысль. И все же, едва ли не самое сильное впечатление, вынесенное мною из вторичного посещения Афин, я испытал перед развалинами храма

Адриана. Сначала мне было даже обидно, что римский зодчий взял в моих глазах верх над эллинским, но с этим именно чувством я уехал в Италию.

Я был в Сицилии, видел памятники Джирдженти и Селинунта, а прибыв в Неаполь,— развалины Пестума, но и в Италии я испытывал то же чувство большего созвучия нам и нашей эпохе римской архитектурной дисциплины, нежели греческой: Пантеон, Форум, Колизей и даже базилика Константина, с ее исполинской абсидой, были ближе и дороже тех. Все время казалось, что у римлян, а затем у итальянцев эпохи Ренессанса мы можем большему научиться для себя, для наших дней, чем у греков.

От римлян я легко перешел поэтому к ранним ренессансным мастерам — *Брамантэ, Сангалло, Рафаэлю, Джулио Романо,* а продвинувшись на север, к Вероне, Падуе и Венеции, — к *Микеле Санмикели, Сансовино и Палладио.*

Встретившись в Вероне с И. И. Нивинским, приехавшим в Северную Италию с женой для изучения росписей в виллах и дворцах, я объехал с ними в экипаже и обошел пешком все виллы Палладио, о которых он сам упоминает в своей книге об архитектуре, выпущенной им в средине XVI века. Шаг за шагом раскрывался передо мною несравненный гений этого человека, величайшего из великих, того же масштаба, что и его друзья Веронезе и Тициан. Я обмерял, зарисовывал и фотографировал. Каждый день приносил что-нибудь новое, неожиданное и неслыханное, давая новые знания и раскрывая новые горизонты. В давно забытых виллах Палладио, от которых нередко приходилось находить только часть когда-то пышного зала, ныне превратившегося в крестьянскую избу, удавалось находить фрагменты фресок Веронезе, Дзелотти или их школы.

Архитектура, впрочем, не совсем заслонила для меня тогда живопись: в Риме я ходил на поклонение Рафаэлю в Станцах и Микель-Анжело в Сикстине, но более всего Веласкесу — в палаццо Дориа. Мне незачем было ехать на север, но я не выдержал и поехал в Париж, а оттуда в Испанию. Мог ли я удержаться, чтобы не увидеть наконец Веласкеса там, где он представлен так, как нигде. Незачем рассказывать, что творилось со мною перед его „Ткальщицами гобеленов" („Las Hilanderas") и автопортретом, с инфантой, придворными и шутихой, в мастерской художника („Las Meninas").

Никакие репродукции не дают представления о непостижимости веласкесовской техники и его живописном гении.

Все испанские впечатления — несравненное гостеприимство испанцев, их праздность и легкомыслие, музыкальность, бой быков — все померкло и испарилось перед лицом созданий этого короля живописцев. Осталось сверх того еще только воспоминание о замечательных цветовых гармониях картин *Эль Греко* и обилии первоклассных картин венецианской школы в мадридском музее Прадо, собранных в Венеции некогда самим Веласкесом для короля Филиппа IV.

Насколько сильно было впечатление, оставленное во мне шедеврами Прадо, я заключаю из того, что о своем двукратном пребывании в Париже я почти не в состоянии что-нибудь вспомнить: современный Париж был оттеснен Веласкесом. Даже поездка в Лондон не дала ничего, что заставило бы испариться мадридские воспоминания. Только в Голландии они слегка поблекли, но не в Амстердаме — Рембрандты и в Петербурге не хуже, — а в Гаарлеме, перед групповыми портретами *Франса Гальса.* Увидев эти холсты, насыщенные жизнью и излучающие непревзойденное портретное мастерство,



Парковый фасад санатория „Захарьино".

кое в чем равное мастерству Веласкеса, а кое в чем его и превосходящее, я понял, что только тут, в Гаарлеме, я впервые уразумел то явление в искусстве, которое называется Франс Гальс.

В конце июля я был уже снова в Москве. Меня здесь, помимо хлопот с выпуском „Истории русского искусства", ожидало новое дело, увлекшее меня едва ли не сильнее, чем „История". Вдова известного, тогда уже покойного клинициста Г. А. Захарьина, незадолго перед тем потеряла сына, С. Г. Захарьина, умершего в Египте. Он был богато одарен, любил искусство и строил широкие планы использования большого отцовского наследства в общеполезном направлении. Семья умершего решила строить больницу, большого масштаба, по последнему слову техники, которая должна была быть передана московскому земству. Место для постройки также было определено: имение Захарьиных в нескольких километрах от ст. Химки, Николаевской железной дороги.

Зная, что я получил архитектурное образование и веря в мой вкус, семья обратилась ко мне с просьбой сделать проект больницы, подчеркнув, что в нем должна найти свое отражение основная мысль строителей, задумавших не просто среднюю земскую больницу, а больницу-памятник, больницу-мавзолей, больницу-произведение искусства.

С таким предложением семья уже обращалась до того к известному московскому архитектору *Роману Ивановичу Клейну,* строителю Нижних торговых рядов, ряда клиник и Музея изящных искусств, но представленный им проект оказался настолько ординарным, что от осуществления его решительно отказались.

Я видел его: он был скопирован из английских архитектурных журналов в стиле коттеджа-модерн и действительно вызывал только недоуменную улыбку.

Душою всего дела была старшая дочь Захарьина — *Александра Григорьевна Подгорецкая,* сперва совместно с матерью, а после ее смерти, вскоре затем последовавшей, самостоятельно руководившая стройкой.

Вытащив из ящика свои немецкие руководства по строительству больниц и выписав немедленно по телеграфу все новейшие издания по больничной архитектуре, я принялся за составление планов и фасадов. Надо было строить главный корпус, амбулаторный, дома врачей, котельную, морг, въездные ворота и много другого, что было связано с разбивкой парка архитектурно-декоративного типа. Не успев сдать в Мюнхене докторского экзамена, дающего право строительства, я должен был в Химках соединиться с кем-либо из инженеров-конструкторов. К делу были привлечены инженеры *А. И. Клейн* и *А. В. Розенберг*, с которыми мы вместе продумали и проработали отдельные плановые детали, сохраняя всю схему моего плана[1].

Установив окончательно планы всех зданий, я засел за детальную разработку фасадов, вчерне уже для меня выясненных. Они понравились и были утверждены. Началась стройка. Клейн—однофамилец, а не родственник Романа Ивановича—и Розенберг редко приезжали из Петербурга, и главным двигателем стройки был инженер путей сообщения *Алексей Савельевич Дютель,* человек со вкусом и тактом, делавший все от него зависевшее, чтобы мне не вставляли палок в колеса и чтобы мои проекты в точности и неукоснительно проводились в натуре. Я же засел за рабочие чертежи и рисование шаблонов. Все это я производил у себя в Дугине. Не имея ни одного помощника и не желая пользоваться даже услугами чертежника, я все рабочие чертежи, в величину натуры, и шаблоны вычертил единолично, заведя гигантские чертежные доски, ибо масштаб больницы был внушительный.

Я не был уверен в точности и опытности московских лепщиков, почему, не доверяя им, поехал с рабочими чертежами капителей в Виченцу, где у меня были связи с искусными мраморщиками и где в течение лета 1910 года под моим наблюдением были высечены по этим чертежам две основные капители — композитная и ионическая — прямо из камня, что давало возможность обойтись без лепщиков.

Главный корпус больницы был мною спроектирован в виде продолговатого в плане двухэтажного здания, с двумя поперечными, тоже двухэтажными корпусами, приставленными к его обоим торцам, перпендикулярно к основному. В центре главного корпуса со стороны въезда я дал большой выступ, в котором поместил лестничную клетку и домовую церковь, требовавшуюся по заданию. Этот сильный центр был задуман мною одновременно и как архитектурная масса мавзолейного характера и как огромный резервуар света и воздуха, нагнетаемого отсюда в коридоры и палаты. На одном из поперечников была мною помещена операционная.

Окна палат были рассчитаны на максимум света, считавшегося в то время необходимым, с некоторой прибавкой сверх этой нормы, что, я надеялся, гарантирует в будущем от обычной в практике растески оконных проемов. Здание было оштукатурено мраморной крошкой. Привезенные из Виченцы каменные капители были также отлиты в крошке. Начавшаяся война и связанное с ней отсутствие средств, а также необходимость немедленно приспособить здание под военный госпиталь, не дожидаясь его

[1] А. В. Розенберг умер в марте 1935 г.

окончательной отделки, помешало исполнить в натуре все мои предположения. Спроектированные в искусственном мраморе колонны лестницы и вестибюля, а также стены примыкающего к нему зала-церкви остались только в штукатурке; недостроен морг, задуманный в виде „храмика“ — „tempietto“, не построены ворота и не приступлено к планировке парка.

Я был всецело увлечен идеями Палладио, и естественно, что в своей архитектуре отдал дань его гению: это определенно палладинская архитектура.

Не успел я окончить стройку, как мне она уже разонравилась. Я видел множество недостатков, от которых надеялся отрешиться в следующих постройках. Им, однако, не суждено было осуществиться: „История русского искусства“ властно потребовала выбора — либо прекратить издание, либо временно оставить архитектурное творчество. Пришлось избрать второе.

Около 20 лет после окончания больницы я не был в Захарьине, и когда мне недавно представился случай поехать туда с фотографом, собиравшимся снимать мои постройки, я с ужасом думал об ожидающем меня глубоком разочаровании: кое-что оказалось не так плохо, как я предполагал и как рисовал себе, памятуя свое недовольство в момент окончания. Отдельные куски мне доставили даже некоторое запоздалое удовлетворение. Приятно было также сознавать, что ничего еще не испорчено, не растесано ни одно окно, абсолютно не тронута штукатурка, за двадцать лет не давшая трещин.

Началась страдная пора. Бенуа даже не подозревал, до какой степени был прав, говоря, что подвел меня. Не подвел, а убил. Я это понял не сразу, а лишь постепенно, по мере того, как помимо работы чисто редакторской должен был засесть за писание двух огромных томов истории архитектуры в России за последние два столетия.

Не знаю, как Бенуа представлял себе предстоявшую ему работу и как он думал за нее взяться. Все мы слыхали имена: *Растрелли, Кваренги, Камерона, Фельтена, Баженова, Старова, Воронихина, Захарова, Росси,* знали приблизительно, что они строили в Петербурге, но эти знания опирались не на первоисточники, а на любительские книжки, воспоминания и устные рассказы, со слов отцов и дедов, петербургских старожилов. Петровская и Анненская эпохи были при этом совершенно темны, не говоря уже о Москве, о которой просто ничего не было известно. Было от чего впасть в отчаяние.

Роясь в архиве Академии Художеств, я брал оттуда только тот материал, который относился к живописи и отчасти к скульптуре, оставляя в стороне все, что касалось архитектуры. Первую обрабатывал для моей „истории“ Врангель, вторая была в опытных руках Бенуа, мастера своего дела. И вдруг оказалось, что я должен вновь окунуться в те же „дела президентские“ и „дела пенсионеров“, в „репорты“, донесения, прошения, во весь этот пыльный бумажный поток, мною уже однажды просмотренный от доски до доски. Да еще в государственном архиве, да в сенатском, синодском, министерстве двора и т. д. и т. д. Но делать было нечего — пришлось засаживаться за ту же работу.

А одновременно приходилось заводить пространные дискуссии с отдельными авторами различных разделов, частью словесные, но в подавляющем числе случаев письменные, отнимавшие бездну времени. Нередко надо было исписывать целые фолианты,

убеждая своего корреспондента в неправильности его установок, толкований и даже общего направления.

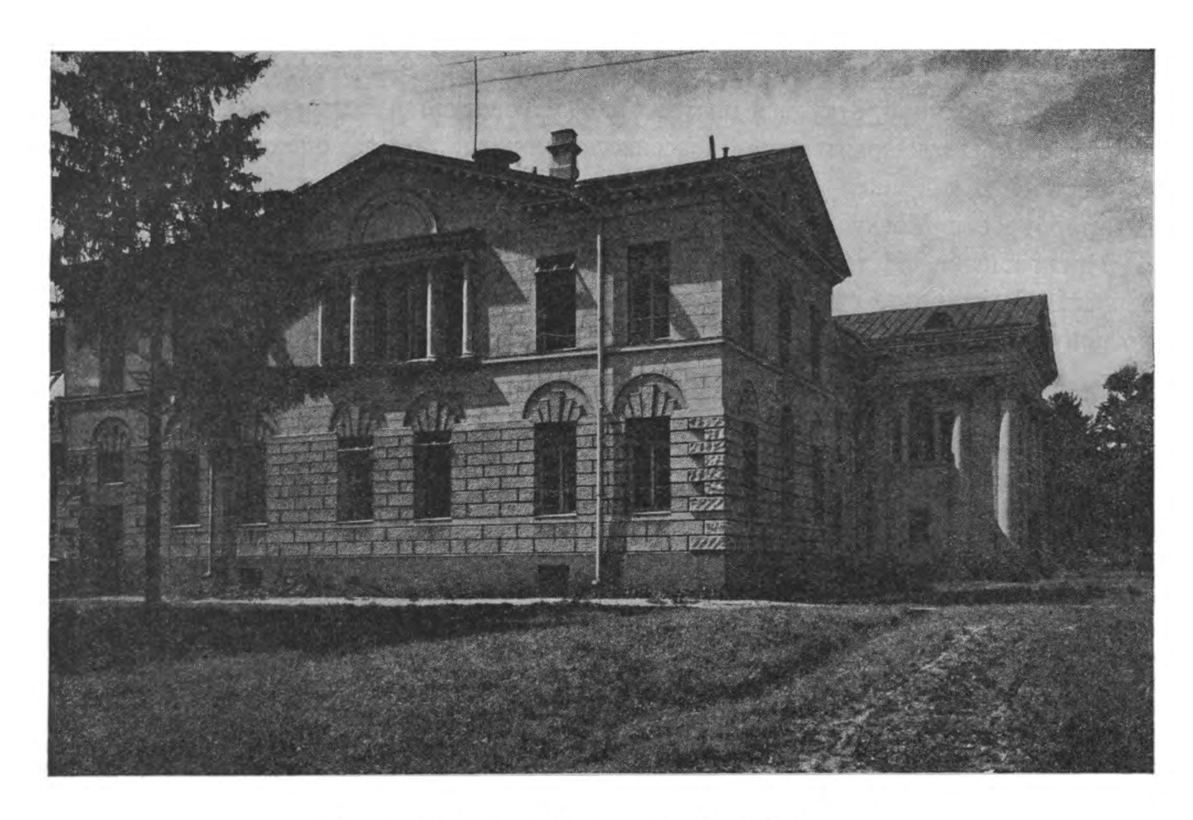
С самого начала уже непоправимо испортил дело киевский профессор Г. Г. Павлуцкий, написавший главу о владимиро-суздальской архитектуре, столь диллетантскую, что я решительно отказывался ее поместить, прося П. П. Покрышкина дать взамен ее другую. Он отказался, отговариваясь недосугом и краткостью времени. Издатель не мог ждать, ибо подписчик тоже не ждал, почему пришлось пустить эту ложку дегтя в книгу.

Не меньше крови испортил мне бар. *Николай Николаевич Врангель.* Баловень петербургских светских гостиных, он давно бывал в кругу „Мира Искусства", присматриваясь, учась, много читая, набивая глаза на старине. В гостиных его считали лучшим знатоком искусства в Петербурге, мы считали его отрадным явлением на фоне петербургских аристократических гостиных, заслуживающим поощрения. Понемногу он становился менее легкомысленным, начал разбираться в вопросах художественной атрибуции и в довершение всего у него обнаружилось несомненное литературное дарование. В 1903 году он уже организовал отличную выставку русских портретов XVIII и первой половины XIX века, выпустив к ней не плохой каталог, а помогая Дягилеву в устройстве выставки в Таврическом дворце, прекрасно усвоил весь ее подавляющий количеством и разнообразием материал. „Барон" пошел в гору, статьи его брали на расхват: „у барона легкое перо",— говорили в Петербурге.

Первоначально я взялся за составление тома скульптуры, предполагая в дальнейшем поделить живопись пополам с Бенуа. Я исходил все подвалы дворцов и все кладбища в поисках скульптур забытых и полузабытых русских мастеров и снял при помощи штата фотографов множество статуй и бюстов, никому до тех пор не известных. Одновременно я работал в этом же направлении и в архивах. После неожиданного отказа Бенуа, я отдал том скульптуры Врангелю, передав ему весь свой, тогда уже богатый фотографический материал, вместе с архивными выписками. Мы продолжали вместе наши обходы дворцов и дворцовых кладовых, составляя план книги и прорабатывая ее отдельные главы. В Москву Врангель вообще не приезжал и скульптур, снятых мною здесь, никогда в оригиналах не видал. Я изложил ему свою точку зрения на историю, которая отнюдь не должна быть собранием биографий и не может быть просто справочником, а должна давать связное повествование о судьбах искусства в разрезе его поступательного движения: явления должны последовательно и логически вытекать одно из другого и группироваться вокруг центральной идеи — проблемы формы.

Но барон был легок и упрям. Он дал одни биографии, никак не вскрывающие эволюции русской скульптуры,—не говорю уже со стороны социологической, ибо я сам был тогда плохим социологом,— но и со стороны примитивнейшей смены формальных течений. Сколько я ни убеждал его в непригодности для истории этого типа литературы, он не хотел, да и не мог дать иного. Том пятый „Истории русского искусства" — „Историю скульптуры" надо было заново переиздавать, на что я в скором времени и рассчитывал. Кроме того, и самый анализ скульптур, их оценка и критика носили характер легкого журнального фельетона, не идущего к данной задаче.

Преждевременная смерть Врангеля в начале войны дала повод к вознесению его на такой высокий пьедестал, о котором он при жизни и не мечтал.



Здание санатория „Захарьино". Боковой фасад.

Полностью справился зато со своей задачей *Федор Федорович Горностаев,* прямой антипод Врангеля, исследователь осторожный, избегавший обобщений, вдумчивый, серьезный, хотя и суховатый.

Я старался также не сходить с основной своей установки на проблему эволюции формы, успев выпустить III том петербургской архитектуры и первый выпуск IV тома— архитектуры Москвы.

Сравнительно благополучен вышел VI том, первый из трех предполагавшихся томов истории живописи, весь посвященный иконописи, хотя наши теперешние оценки и датировки не сходятся с теми, которые даны главным автором этого тома—*Павлом Павловичем Муратовым.*

„История" закончилась выходом 23-го выпуска. В мае 1915 года, во время немецких погромов в Москве, все клише и негативы, хранившиеся в магазине Кнебеля, в Петровских линиях, были уничтожены, ибо Кнебель был австрийским подданным. Издание не могло продолжаться. Я долгие месяцы не мог притти в себя после этого ужасного события, не будучи в силах работать. Вместе с кнебелевскими погибло и несколько тысяч моих собственных негативов.

Кроме работы над „Историей" я за эти годы написал еще ряд исследований, напечатанных в „Старых годах", из которых лучшим считаю статью „Ранний Александровский классицизм и его французские источники", в которой впервые дана попытка разобраться в вопросе о происхождении стиля начала XIX века. Она появилась в летнем

номере „Старых годов“ за 1912 год. Статья вызвала много откликов за границей, особенно во Франции, откуда я получил ряд запросов по поводу роли и значения *Леду* в истории мировой архитектуры классической эпохи, до того никем не освещенных.

Весь 1913 год ушел у меня на организацию двух посмертных выставок Серова,— в Петербурге и Москве, и на выпуск его монографии.

Прекращение „Истории русского искусства“ развязало мне руки и время для живописи. Но какие-то струны были порваны: целых пять лет, с 1909 по 1914 год, я не дотронулся до кисти, находясь во власти пера. Только в этом последнем году я начал снова исподволь заниматься живописью. Но былое мастерство ушло и его приходилось восстанавливать путем новых упражнений и упорной работы. После ряда таких этюдов-упражнений я взялся за большой групповой портрет. За тем же столом, на котором был в 1904 году накрыт утренний чай, в той же липовой аллее, за десять лет значительно разросшейся, я посадил тех самых мещеринских девочек, групповой портрет которых под березами не кончил тогда. Они также за десять лет выросли и одна из них, старшая, рыжая, уже успела превратиться в мою жену. Она сидела на скамье, а сестра ее на столе, посреди вороха васильков. Я целое лето писал этот портрет, в одно и то же время незаконченный и переконченный.

Только в следующем, 1915 году удались две вещи: „Раскрытое окно“, с букетом сирени и незабудок, и „Рябинка“ — этюд красной рябинки на фоне золотых берез, изумрудной полосы зеленей и бирюзового неба. Первая писана в мае, вторая — в сентябре. Обе вышли неплохо, в особенности вторая, находящаяся в Третьяковской галлерее.

В октябре того же года я написал натюрморт „Груши на синей скатерти“, купленный в Музей Академии Художеств, откуда он перешел в Русский музей, а позднее еще ряд этюдов, из которых лучший — с чайной посудой на скатерти — находится в музее г. Кирова. Все эти вещи, как и те, которые я написал в 1916 и 1917 годах, натюрморты и пейзажи, являли уже доказательство окончательного отхода от импрессионизма и дивизионизма и были переходом к задачам чисто цветового восприятия природы.



В Крыму.

Портрет В. М. Грабарь. 1927 г.

IX

МУЗЕЙНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

1913—1930

П. М. Третьяков и Третьяковская галлерея. И. С. Остроухов. И. Е. Цветков. Избрание попечителем галлереи. В. П. Зилоти. С. И. Щукин. И. А. Морозов. А. П. Ланговой. Р. И. Клейн. Фетишизм памяти Третьякова. Н. Н. Черногубов. Технический персонал. Перевеска картин. Инвентаризация. Каталог. А. М. Скворцов. Н. Г. Машковцев. Новые приобретения. Конфликт с Щербатовым. Академия художеств. Февральская революция. Совет по делам искусства. Эвакуация Эрмитажа. Октябрьская революция. Отдел по делам музеев. Г. С. Ятманов. П. П. Покрышкин. К. К. Романов. Т. Г. Трапезников. Декрет о национализации художественных произведений. Декрет об учете и охране. Экспедиции. Реставрация. Центральные государственные реставрационные мастерские.

Летом 1892 года умер младший брат П. М. Третьякова, Сергей Михайлович, завещавший все свое замечательное собрание картин новых западных мастеров Павлу Михайловичу вместе с половиной принадлежавшего им обоим дома в Лаврушинском переулке. В завещании он оговорил, что оставляет собрание брату с тем, чтобы он, присоединив его к своему, уже предназначенному в дар городу Москве, передал всю их общую галлерею, вместе с домом, городу. 15 сентября того же года Павел Михайлович осуществил волю брата и свое давнее желание и передал оба собрания городу. С этого времени галлерея получила название „Московской городской галлереи Павла и Сергея Михайловичей Третьяковых“. Третьяков перестал быть ее собственником, превратившись в пожизненного попечителя Галлереи.

4 декабря 1898 года Павел Михайлович умер, и московской думе предстояло решить, как организовать дальнейшее управление Галлереей. Было выработано специальное „Положение о Галлерее“, по которому во главе ее должен был стоять „попечитель“, избираемый думой и являющийся одновременно председателем Совета Галлереи. Совет должен был состоять из четырех членов, не считая председателя, которые также подлежали избранию думой.

Первым попечителем был избран тогдашний городской голова кн. *В. М. Голицын.* При выборе остальных членов Совета решено было ввести в него одну из четырех дочерей Павла Михайловича; выбор пал на *Александру Павловну Боткину,* жену петербургского клинициста, сына знаменитого С. П. Боткина—*Сергея Сергеевича Боткина,* известного собирателя рисунков русских художников.

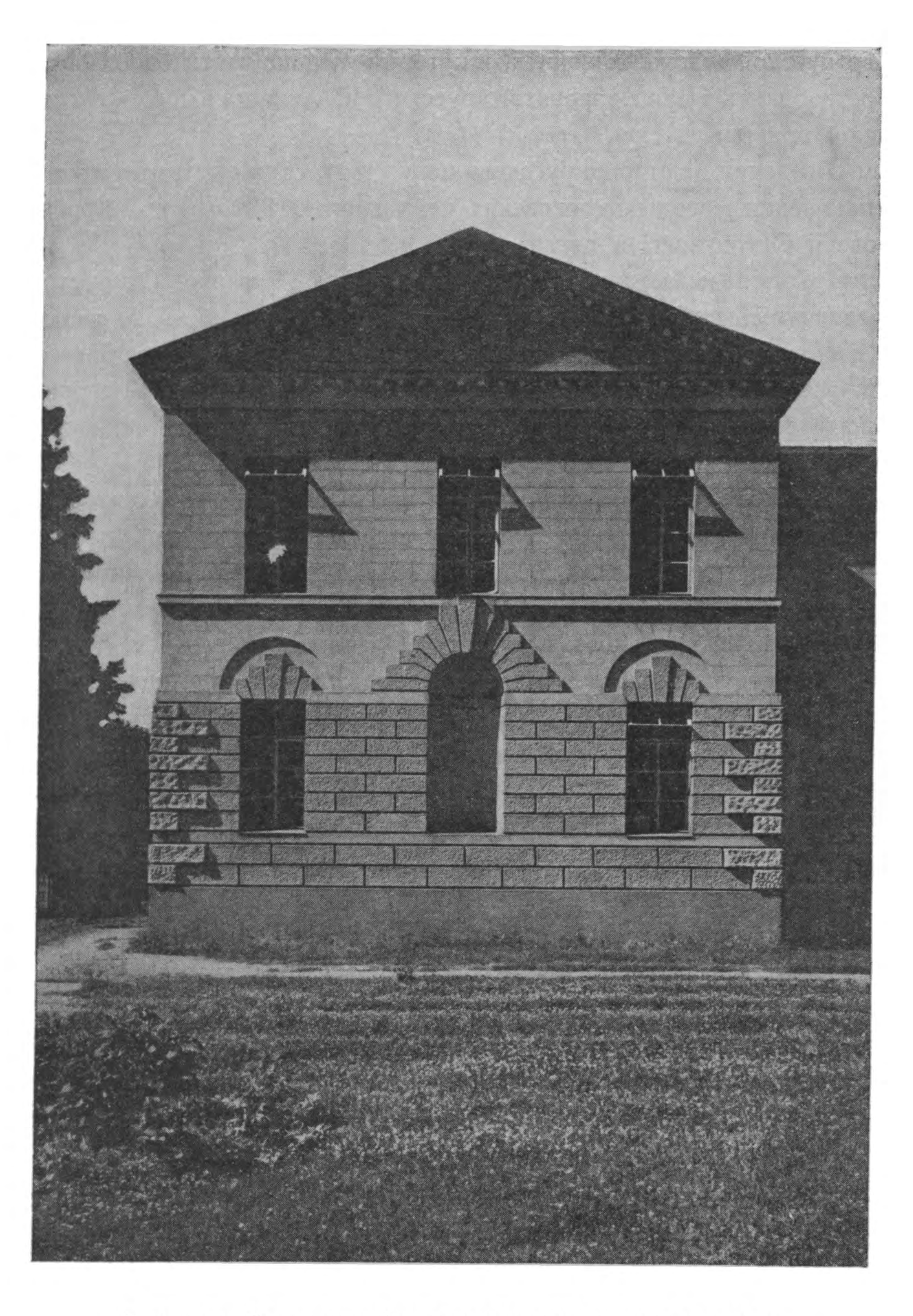
Кроме Боткиной, были избраны В. А. Серов, И. С. Остроухов и И. Е. Цветков,— последние два в качестве коллекционеров, из которых первый, бывший одновременно и видным художником, являлся одним из лиц, ближайшим образом связанных с Третьяковым и его семьей. Голицын был перегружен думскими делами и в делах Галлереи участия почти не принимал. Цветков был в оппозиции с большинством Совета—Боткиной, Серовым и Остроуховым, действовавшими единодушно, почему оставался в меньшинстве, подавая особые мнения по поводу „декадентских" покупок в Галлерею. Фактическим руководителем Совета был Остроухов.

Это время было благоприятным для Галлереи, пополнившейся рядом выдающихся произведений, но бывший не у дел Цветков, тщеславный по натуре, начал среди своих думских друзей агитировать против Остроухова, выставляя на вид его слишком большую терпимость к „декадентам", и последнего при новых выборах забаллотировали. Вместо Остроухова выбрали влиятельного гласного Н. П. Вишнякова, тоже имевшего репутацию „собирателя", хотя собрание его было во всех отношениях третьестепенным; антиостроуховская партия получила перевес, и фактическим руководителем оказался Цветков. Это было худшее время за всю историю Третьяковской галлереи.

Когда цветковская группа приняла от Голяшкиной в дар картину Карла Беккера, пошлого немецкого художника 70-х годов—„Император Максимилиан принимает венецианское посольство в Вероне", это вызвало взрыв негодования во всем художественном мире. Назрел новый конфликт, и дума назначила для решения дела, как быть с Третьяковской галлереей, специальное заседание, на которое были приглашены тузы искусства, в том числе популярный В. В. Верещагин, решительно выступивший в защиту „декадентов" против „обскурантов". Это решило дело: попечителем был избран Остроухов, а членами Совета при нем—Боткина, Серов и гласные—В. А. Абрикосов и А. А. Карзинкин. С этого времени дело пошло опять на лад. После смерти, в 1911 году, Серова вместо него был выбран кн. С. А. Щербатов, а после отказа от членства Абрикосова—С. Н. Третьяков.

Дело с Галлереей снова наладилось. Пополнение ее шло планомерно и удачно, особенно благодаря вдумчивому и настойчивому Серову, благотворно влиявшему на взбалмошного Остроухова. Серову не раз удавалось удерживать последнего от опрометчивых покупок и, с другой стороны, настаивать на покупке вещей, Галлерее необходимых. Через Серова на жизнь Третьяковской галлереи оказывал свое влияние и „Мир Искусства": „Дама в голубом" Сомова, картины Врубеля и многое другое едва ли попали бы тогда в Галлерею без нажима Серова и „Мира Искусства". Но временами Остроухов все же упрямился, наотрез отказываясь итти на поводу Серова, и тогда попадали в Галлерею вещи сомнительного качества и не попадали в нее нужные.

Илья Семенович Остроухов был бесспорно одним из крупнейших деятелей в области русского искусства на рубеже минувшего и настоящего столетий, игравшим в его судьбах огромную роль на протяжении нескольких десятилетий. Происходя из небогатой купеческой семьи, он рано пристрастился к живописи и юношей познакомился со всеми московскими художниками, будучи своим человеком в тогдашних художественных кругах, сперва Москвы, а затем Петербурга. Он был пейзажист, и его ближайшими руководителями были А. А. Киселев и отчасти И. И. Шишкин. Но он долго не выступал на выставках, желая сразу появиться в облике законченного мастера, что



Санаторий „Захарьино“. Фасад правого крыла главного корпуса.

ему и удалось: первая же его картина „Золотая осень“, написанная в 1886 году, была приобретена Третьяковым. За ней в следующем году попали в Галлерею еще три, из которых одна — „Первая зелень“ — обратила на себя всеобщее внимание, выдвинув автора в первые ряды русских пейзажистов. Своего апогея Остроухов достигает еще через три года, в 1890 году, когда он пишет знаменитую картину „Сиверко“, подлин-

ный шедевр русской школы живописи, в котором лучшие черты барбизонской школы впервые претворились в душе даровитого русского пейзажиста в новом, русском аспекте и на русской природе.

В своем „Введении в историю русского искусства", свыше четверти века тому назад, говоря о поколении молодых московских пейзажистов 1880 годов — Коровине, Левитане, Серове и Остроухове, я писал:

„Лучшим русским пейзажем этого времени являлся „Сиверко" Остроухова. В этой вещи есть замечательная серьезность, есть какая-то значительность, не дающая картине стариться и сохраняющая ей бодрость живописи, ясность мысли и свежесть чувства, несмотря на все новейшие технические успехи и через головы всех модернистов. „Сиверко" — значительнее и левитановских картин, хотя еще недавно такое утверждение могло бы показаться парадоксальным".

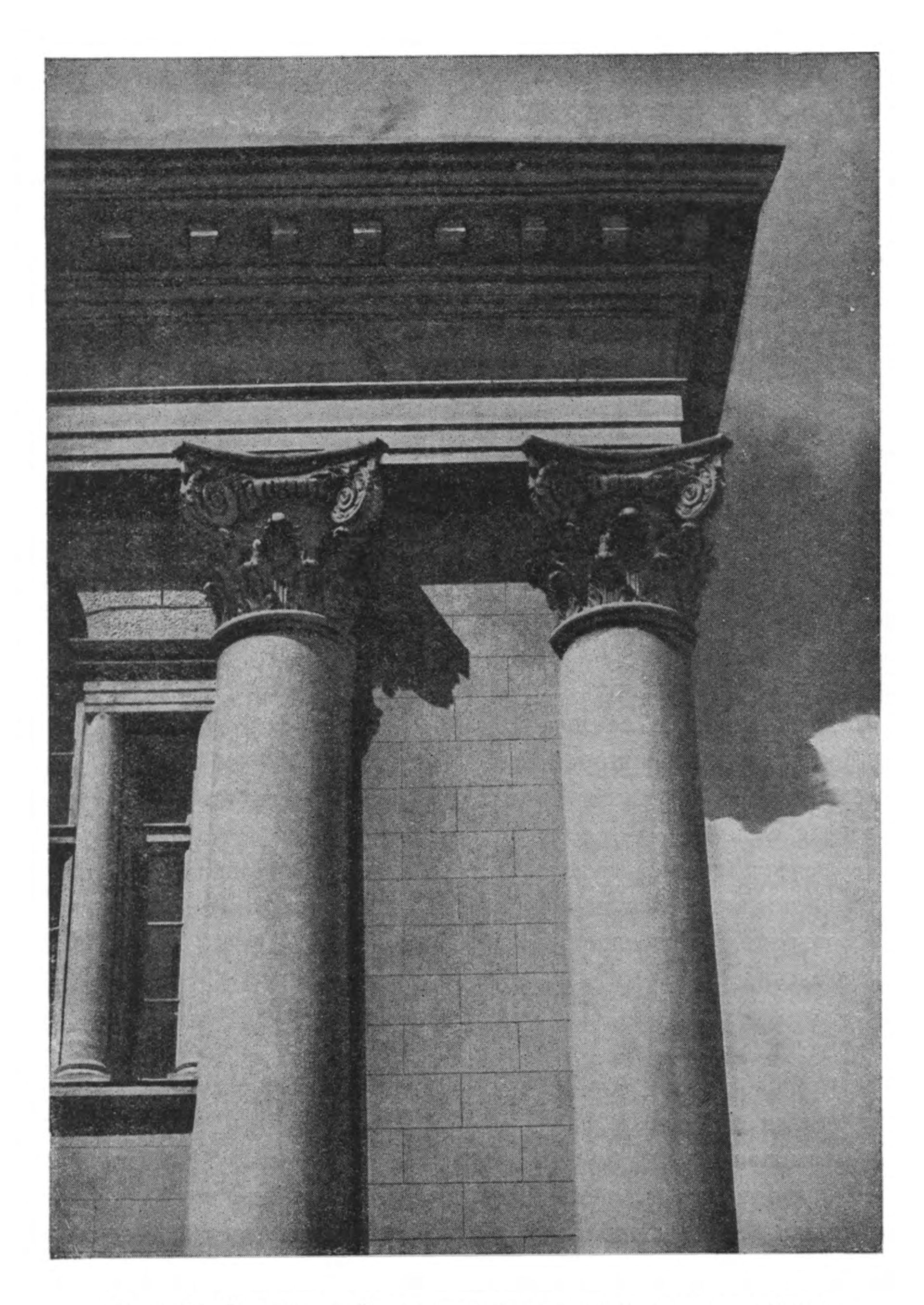
За эти несколько строк мне не мало досталось от московских художников того времени, все еще считавших кощунственным сопоставление имени Остроухова с обожествлявшимся в то время именем Левитана. Некоторые видели в этом даже желание польстить всесильному тогда попечителю Третьяковской галлереи, фактическому диктатору в области изобразительного искусства. Однако свои слова я готов повторить и сейчас, ибо двадцать восемь лет, протекших со времени их написания, время, этот лучший судья в делах искусства, только подтвердило их справедливость. Я их повторял и в дни жесткой и длительной размолвки с Остроуховым из-за Третьяковской галлереи.

Окончив курс Практической Академии в Москве, Остроухов вслед за тем пополнил свое образование систематическим чтением книг на русском и иностранных языках. Он основательно, будучи уже взрослым, изучил французский, немецкий, а позднее и английский языки, только чтобы иметь возможность свободно на них читать. Он научился и недурно играть на рояле, любя музыку и изучив музыкальную литературу. У него был вкус, и он хорошо разбирался в художественных произведениях.

Несколько досадных недостатков сводили иногда на-нет все эти достоинства. Женившись на дочери Петра Петровича Боткина, едва ли не самого богатого из Боткиных, — Надежде Петровне Боткиной, на других дочерях которого были женаты поэт *А. А. Фет* и *Н. И. Гучков,* московский городской голова после кн. Голицына, Остроухов сразу разбогател, завел свой особняк в Трубниковском переулке, журфиксы, обеды и ужины, на которые съезжалась избранная купеческая и избранная художественная Москва. Остроухов не по дням, а по часам становился балованнее, капризнее и невоздержаннее, позволяя себе распоясываться и распускаться не только при своих и при друзьях, но и в присутствии незнакомых. Кровь московского самодура, чистокровного „Тит Титыча", в нем то и дело просачивалась сквозь холеную кожу „европейца".

Остроухов перестал серьезно работать. Одновременно с возвышением его общественного положения он падал как художник. Он ежедневно в положенные часы должен был находиться „в деле", т. е. сидеть в конторе чаеторгового предприятия „Петра Боткина сыновей", ибо иначе тесть перестал бы давать зятю деньги.

А тесть был типичным московским коммерсантом пореформенной эпохи, — суровым, строгим, жестоким. Ему доставляло удовольствие поиздеваться над просителями, которых, конечно, было немало. Один из них с горечью рассказывал мне, много лет спустя, о своем визите к Петру Петровичу. Он пришел просить помочь ему в деле издания



Санаторий „Захарьино". Деталь центрального выступа главного фасада.

нужных и полезных книг. Тот принял его вежливо и терпеливо и долго выслушивал соображения и мысли посетителя. Последний был уже уверен, что его дело выгорит, ибо Петр Петрович слушал с видимым интересом и участием. Когда тот кончил, Боткин пригласил его стать вместе с ним на колени и помолиться. Он истово клал земные поклоны и с жаром молился. Это еще более убедило посетителя в удачном исходе его посещения. Молитва, однако, все затягивалась, и только через час старик

встал, крепко пожал посетителю руку и, пожелав всех благ, подал ему осьмушку чаю. Одураченный, тот ушел, конечно, ни с чем.

После смерти тестя Остроухову пришлось попрежнему, уже по привычке и в силу крепко укоренившихся в купечестве традиций, ходить в контору, ежедневно отсиживая там положенные часы. Так же ходил и Гучков и сын Д. П. Боткина, Петр Дмитриевич, наследовавший отцовское собрание иностранных мастеров. В свои конторы продолжал ходить и К. С. Станиславский и „скорпионщик“ С. А. Поляков, в те годы, когда у первого был уже свой театр, а второй издавал „Весы“. Москва — ничего не поделаешь.

Обстановка богатства, почета, лести быстро развила в Остроухове чванство, самоуверенность и всякие фанаберии, делавшие его временами нестерпимым, особенно с тех пор, как он пристрастился к вину. Он пил только красное, но пил целый день и к вечеру обычно бывал „на взводе“. Тогда он принимался „крутить“. Серов рассказывал мне забавный случай из числа многих, связанных с его воспоминаниями о подвыпившем Остроухове.

Поздно вечером Остроухов как-то позвонил Серову:

— Антон, ты?

— Я.

Серов по голосу слышит, что Остроухов „готов“.

— Приезжай немедленно ко мне.

— Ты с ума сошел — уж второй час!

— А я тебе говорю — приезжай: не пожалеешь — очень важно, я сейчас пошлю за тобой Ивана с санями.

Пришлось ехать. Серов был уверен, что к Остроухову привезли какого-нибудь невиданного Левицкого или Рокотова для Галлереи. Надо было ехать. Остроухов встретил его в вестибюле рядом с передней, в шубе.

— Ну, едем скорее.

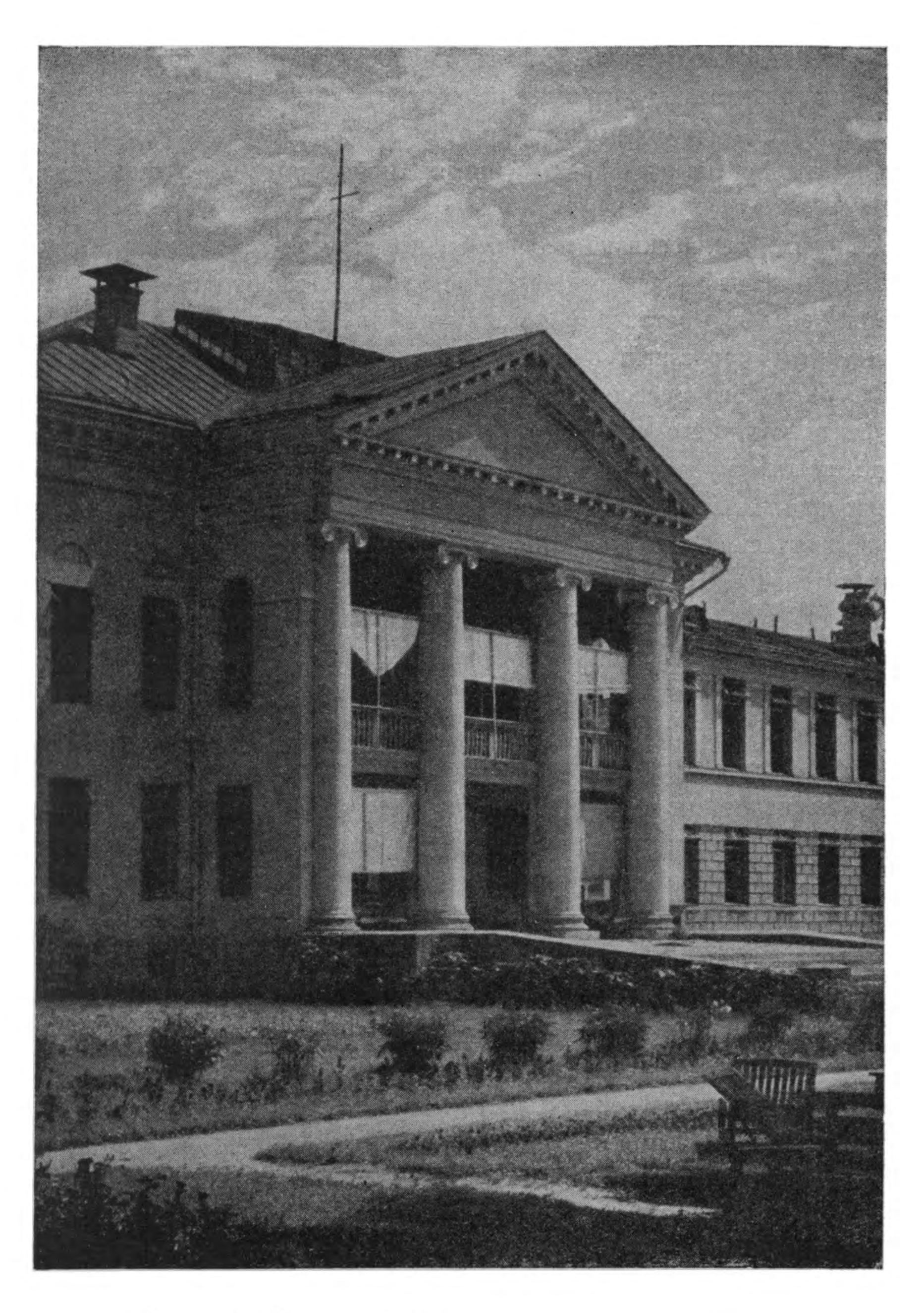
— Куда?

— Как куда? К Яру.

— Как к Яру, почему к Яру?

— А так, цыган слушать.

Остановить выпившего Остроухова не было возможности, а так как пускать его в таком состоянии одного было немыслимо, то чинному и семейному Серову пришлось отдуваться и ехать. До Казенной палаты на Воздвиженке доехали без приключений, но маленькому Серову было трудно держать огромную, раскачивающуюся во все стороны тушу Остроухова, чтобы оградить ее от падения. Перед великолепным фасадом палаты вытянувшееся тело Остроухова скользнуло из саней, как мороженая белуга, и очутилось на снегу. Иван остановил лошадь и дал сойти Серову, после чего, не обращая внимания на обоих, стал спокойно и бесстрастно объезжать лошадь вокруг тела барина, лежавшего замертво на снегу. Он сделал по крайней мере с десяток кругов, пока Серов не привел городового, чтобы помочь ему уложить в сани недвижимого Остроухова и привезти его домой. Иван рассуждал резонно: „То дело господское, там они — как хотят, а мое дело кучерское — лошадь горячая“. Несмотря на большие средства и возможность в 80-х годах покупать за бесценок первоклассные произведения старых и новых мастеров, Остроухов не сумел создать галлереи высокого ранга,



Санаторий „Захарьино". Портал и лоджия садового фасада.

о которой мечтал всю жизнь. Он слишком разбрасывался, собирая решительно все: и Египет, и Китай, и Ренессанс, и старых мастеров и новых, иностранцев и русских, живопись и прикладное искусство, автографы и книжные редкости. Если собираешь все, не соберешь ничего.

Кроме того, он обладал еще одним недостатком, свойственным коллекционерам, не в меру самоуверенным, но не вышколенным и недостаточно тонкой культуры: он не-

щадно переоценивал свои покупки, считая все первоклассным, поэтому у него были только подлинные Веласкесы — их было целых три! — были Корреджио, Веронезе, Эль Греко и много других великих имен. При этом всегда последняя покупка была самой феноменальной, лучшей из всех предыдущих: „Ничего подобного нет ни в Эрмитаже, ни в Лувре!“

Возражений он органически не переносил, порывая из-за них нередко со старыми друзьями. В такой атмосфере самовлюбленности и преклонения посетителей Трубниковского переулка перед его остротами, сентенциями и приговорами он то и дело влетал с покупками самым курьезным образом. Незачем говорить, что в собрании Остроухова не было ни одного Веласкеса, как не было и Корреджио, Веронезе, Эль Греко.

Но и русская часть его собрания была далеко не на высоте его средств и тех возможностей, какие ему давали дружеские связи с лучшими русскими художниками и долголетняя практика по Третьяковской галлерее. Какое исключительное собрание старых и новых русских мастеров мог составить Остроухов и как оно в конечном счете малозначительно! И это несмотря на то, что он не слишком стеснялся в своих покупках тем, что состоял во главе Галлереи: к нему несли вещи на дом, несли ежедневно, и он не всегда доводил до сведения Совета о лучших картинах, приносившихся ему в Трубниковский переулок, оставляя для своего собрания такие шедевры, как портрет *„Прейс“ — Кипренского.*

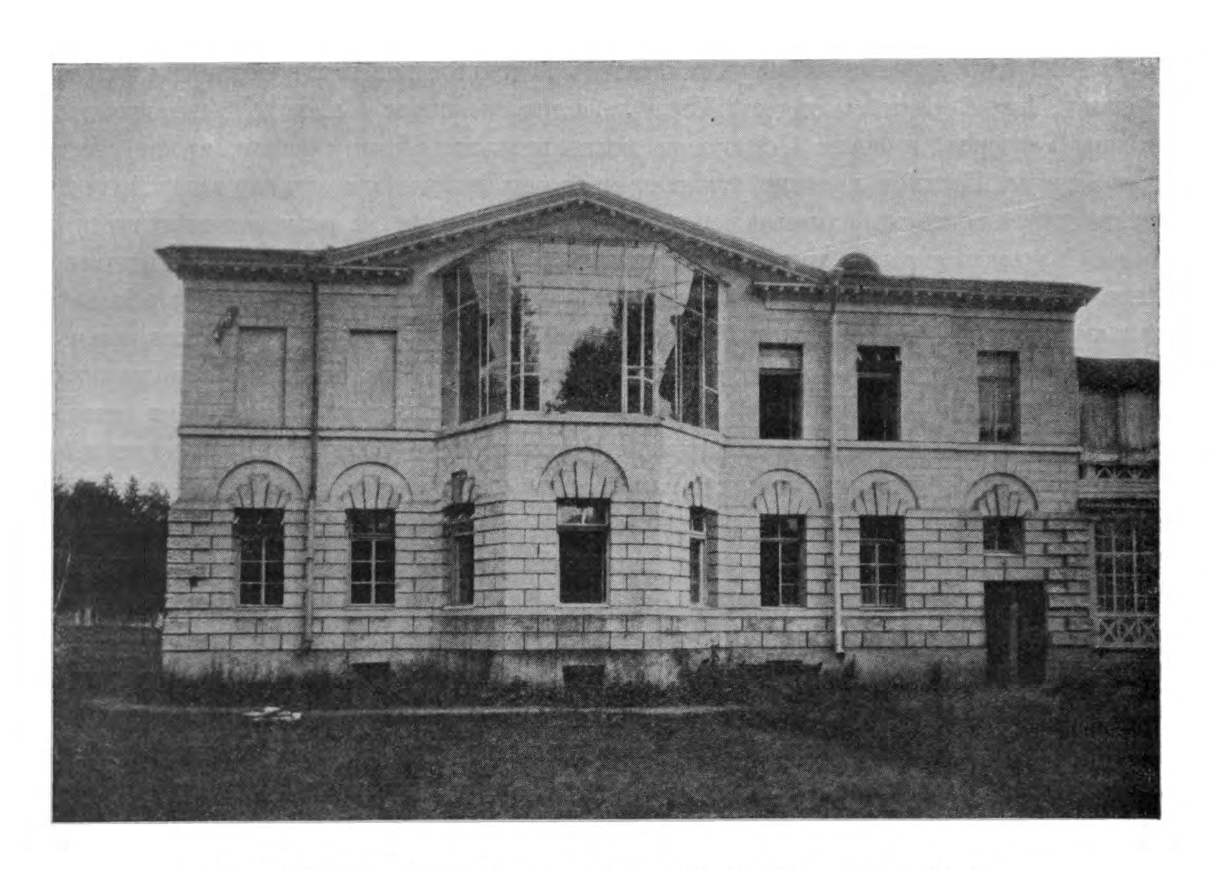
Главный враг Остроухова, *Иван Евмениевич Цветков* был его прямым антиподом. Остроухов был западником, не мог жить без ежегодной поездки в Париж и Биариц, превозносил все иностранное и вечно возился с кем-либо из заезжих „знатных иностранцев“, особенно музейных деятелей, историков искусства, художников, коллекционеров. Цветков презирал все иноземное, и людей, и искусство, и даже предметы обихода, признавая только русское. Остроухов одевался элегантно, шил костюмы у первых парижских портных, — Цветков носил дома косоворотку и шаровары в сапогах бутылками. У Остроухова обстановка была „ампирная“ и „луисезная“, он покупал старый фарфор, люстры, бра, — у Цветкова все было в русском стиле: дом он выстроил по проекту Виктора Васнецова, из его кабинета открывался вид на Кремль, вся обстановка, до оконных занавесок включительно, была сделана по рисункам того же Васнецова. Признавал он только русских художников, которых считал головой выше иностранных, из русских же — главным образом передвижников, а из последних — Владимира Маковского. Остроухов склонен был признавать представителей новейшего искусства, отвергая только крайних, в роде Гончаровой и Ларионова, но, повесив у себя Матисса, правда дареного, Цветков не выносил „декадентства“, этого „исчадия адова“, во всех его многообразных проявлениях. Он при жизни заказал себе надгробный памятник, „чтобы, изволите видеть, не вздумали еще декадентского соорудить“. Слова „изволите видеть“ он вставлял буквально в каждую фразу. Проект памятника ему также сделал Васнецов, которого после Маковского он ценил выше всех. Третьим уже шел Репин.

Особенно больших средств он не имел, ибо был сыном симбирского священника, но, служа в Поляковском земельном банке, постепенно дошел до поста члена-оценщика, дававшего ему изрядные проценты. Все же много платить он не мог и особенно замечательных картин у него не было. Кроме того, не имея большого помещения, он покупал только вещи незначительных размеров. Когда Остроухову, считавшему



Новый сруб.

1928 г.



Санаторий „Захарьино“. Боковой фасад главного корпуса, с операционной.

Цветкова последним Терситом, говорили о его замечательных эскизах к картинам знаменитых русских художников, он зло высмеивал своего „друга“:

— У меня, видите ли, все эскизы художников, сделанные ими до написания картин, т. е. настоящие эскизы, а у Цветкова — эскизы тех же художников, сделанные уже с картин, т. е. маленькие повторения. Таких мне и даром не нужно.

У Цветкова совершенно не было художественного глаза, и он мог покупать и покупал за Левицкого и Кипренского портреты, ничего общего с ними не имевшие и даже прямые подделки, которые потом приходилось ликвидировать. Но больше всего ему недоставало вкуса, и печать жестокой безвкусицы лежала не только на всей его обстановке и в домашнем быту, но и на его собрании. Как и все московские собиратели его времени, он тянулся за Третьяковым, поставив себе целью создать маленькую Третьяковскую галлерею. Он и назвал свое собрание „Цветковской галлереей“, не отдавая себе отчета в гигантской разнице уже самых интеллектов Третьякова и его собственной маленькой персоны. Там — одержимость идей, талант, такт, отсутствие позы, здесь — одно мелкое тщеславие.

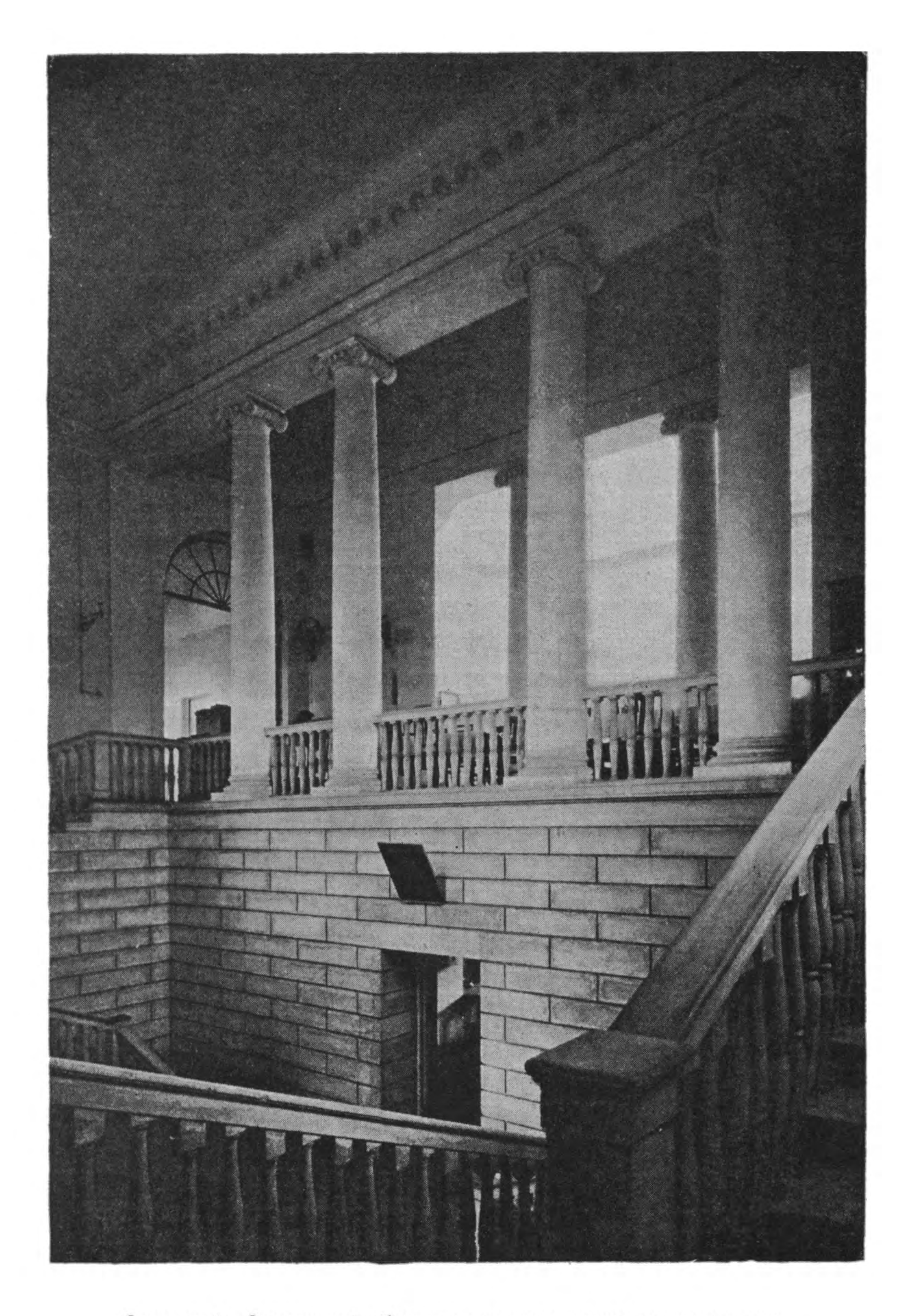
И все же мне было бесконечно жаль, когда мои товарищи по музейному отделу решили ликвидировать Цветковскую галлерею. Я решительно возражал, считая, что вся обстановка Ивана Евмениевича, с ее чисто московской курьезностью, чудачеством и безвкусицей, была уникальным памятником эпохи, заслуживавшим сохранения.

В 1912 году душевно-больной посетитель Третьяковской галлереи изрезал картину Репина „Иван Грозный и сын его Иван". Поднялся вопрос о плохой постановке дела охраны Галлереи, и враги Остроухова воспользовались этим случаем, чтобы свести с ним счеты. Цветков, конечно, также не мало поработал в эти дни над задачей сокрушения своего врага, мобилизовав через друзей всех, кого мог, из числа активных гласных думы. Началась скрытая травля, выведшая Остроухова из себя, и он подал в отставку. Надо было найти нового попечителя. Тогда происходила ожесточенная борьба двух думских партий: консервативной, состоявшей из откровенных мракобесов, членов „Союза истинно-русских людей", а также правых — октябристов — контрреволюционеров, и буржуазно-монархической — кадетов. В течение первого десятилетия нового столетия в думе господствовали правые, в начале второго десятилетия вес кадетов на столько усилился, что они были уже накануне своего определенного большинства. Не знаю, кому пришло в голову выдвинуть мою кандидатуру в попечители Галлереи, знаю лишь, что эта идея исходила из кадетских кругов, главным образом от группы *Н. И. Астрова,* будущего городского головы. Из разных соображений мою кандидатуру поддерживал и тогдашний городской голова Н. И. Гучков. Я узнал обо всем этом лишь после того, как получил письмо от Остроухова, просившего меня приехать к нему из Дугина. У него я застал Гучкова и, помнится, еще кого-то. Остроухов рассказывал мне о выдвинутой группой гласных мысли и настаивал на том, чтобы я не отказывался, а тотчас же согласился поставить свое имя на баллотировку, уверяя, что выборы обеспечены и что никакого другого кандидата нет. Он очень опасался, как бы не выдвинулась в сумятице кандидатура Цветкова.

Я согласился, поставив два условия: чтобы мое попечительство было недолгим, впредь до находки другого кандидата, и чтобы мне было разрешено провести в Галлерее ряд реформ, в которых назрела надобность. На это согласились. Выборы состоялись, и я прошел, поддержанный большинством.

Если бы я мог предвидеть, что последует за моим избранием и вступлением в обязанности руководителя Галлереи, что придется мне пережить, свидетелем и мишенью каких интриг придется вскоре быть, я бы, конечно, не решился на такой шаг. Но я был неопытен и неискушен в общественных и думских делах. Я согласился главным образом потому, что судьба давала мне наконец в руки тот огромный историко-художественный материал, который собран в Третьяковской галлерее, и я мог оперировать им для своей истории русского искусства не на расстоянии, как раньше, а вблизи, на „художественную ощупь". Это было слишком соблазнительно и против этого я не мог устоять. Меня смущало только то обстоятельство, что пост попечителя Галлереи, по примеру других аналогичных постов обширного городского хозяйства, был почетным и не только не оплачивался, а требовал еще изрядных личных расходов на представительство, приемы, разъезды, поездки в Петербург и т. п. Но я тогда получал внушительные суммы за картины и надеялся, что год-другой с легкостью управлюсь. Дольше я никак не рассчитывал оставаться.

Мне надо было еще сконструировать Совет, который обычно составлялся его председателем так, как составляются кабинеты министров, — из единомышленников. Без этого невозможна никакая работа. Но составить такой кабинет оказалось не легко: надо было ввести в него влиятельных гласных, которые могли бы в думе проводить



Санаторий „Захарьино". Главная лестница центрального корпуса.

нужные Галлерее мероприятия и защищать ее интересы, надо было ввести нового члена семьи П. М. Третьякова, так как А. П. Боткина, уйдя в отставку вместе с Остроуховым, Карзинкиным и Третьяковым, решительно отказывалась итти в новый Совет. Не вышел в отставку только Щербатов, у которого с Остроуховым были какие-то трения, следовательно, оставалось доизбрать двух гласных и одну из дочерей Павла Михайловича.

По разным соображениям мой выбор остановился на старшей его дочери, Вере Павловне Зилоти, о которой много хорошего рассказывал мне Серов, за два года до этого умерший.

Она охотно согласилась работать со мной, и у нас вскоре завязались самые дружеские отношения. В вопросах искусства она обладала большой чуткостью, была умна и тактична.

Оставалось подобрать еще двоих, по возможности из среды коллекционеров и по возможности из числа гласных. Такова уж была установившаяся традиция.

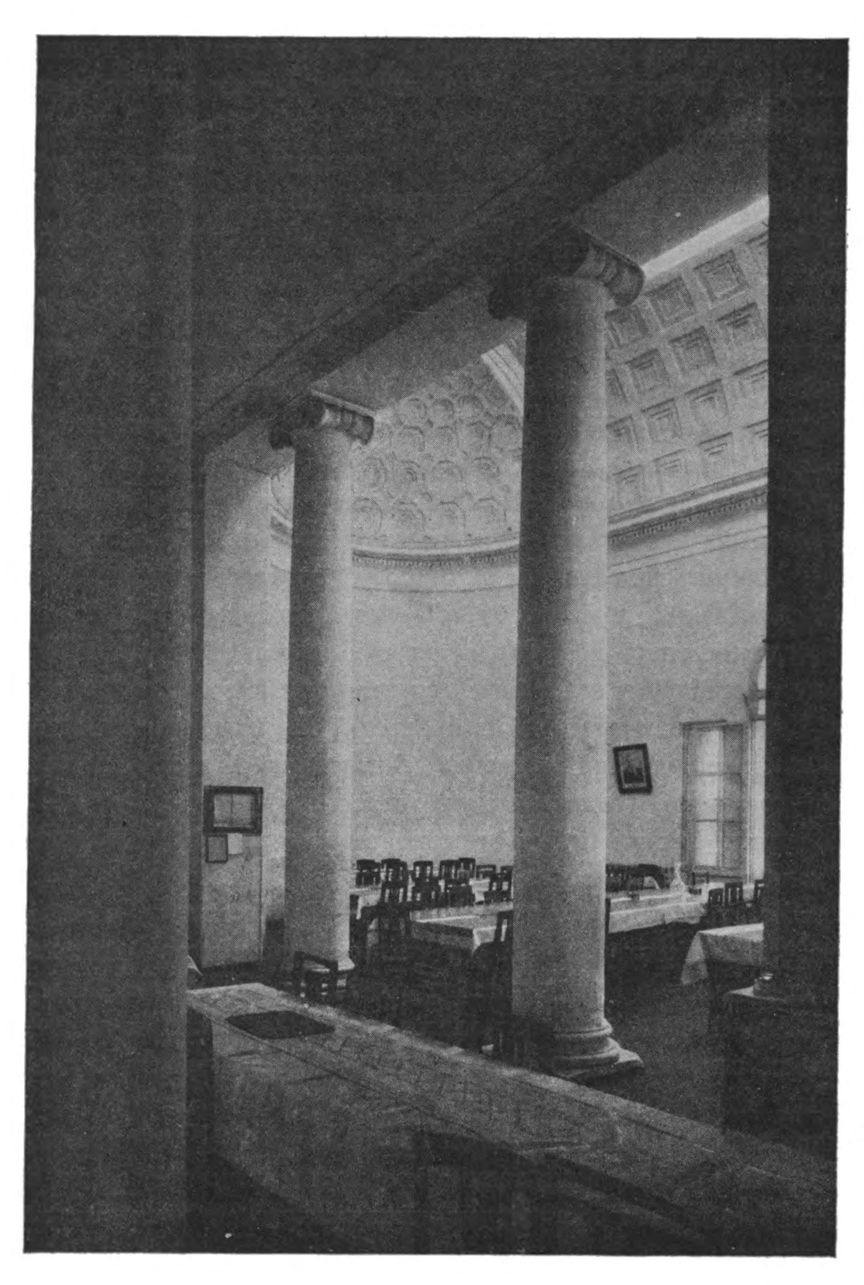
Самыми крупными коллекционерами Москвы были *Сергей Иванович Щукин* и *Иван Абрамович Морозов*, но первый собирал исключительно произведения новейших французов, а второй, главным образом, французов, изредка лишь покупая русских. К 1913 году он их также уже не покупал более. Ни Щукин, ни Морозов не были гласными, но вес имели конечно не меньший, если не больший. Оба они—крупнейшие фигуры в истории русского собирательства.

Щукин, начав с весьма скромных французов и других иностранцев, выставлявшихся в Париже, в салоне Марсова поля, вроде норвежца Фрица Таулоу, „левея" из года в год, быстро перешел на крайние модернистские позиции. Благодаря тому, что он сравнительно долго ориентировался на знаменитого парижского торговца картинами старика Дюран-Рюэля, он успел составить замечательное по полноте собрание картин *Клода Монэ* и отчасти *Дега.* Гораздо хуже представил он у себя *Ренуара,* еще хуже *Сислея* и совсем упустил *Манэ.* Это случилось от того, что, перейдя к Сезанну и собрав его отлично, он уже считал ниже своего достоинства возиться с какими-то импрессионистами, людьми „безнадежно отсталыми" по сравнению с Сезанном. Но вот он переходит к *Гогену*, и Сезанн тоже отходит на второй план. Из-за Гогена он проглядел *Ван Гога,* которого мог в свое время купить несколько десятков при своей настойчивости и средствах, при том еще за сравнительно небольшие деньги. Но после Гогена пришли новые увлечения, поочереди сменившие одно другое,—сперва *Матисс,* которым он заполнил всю галлерею, а позднее *Пикассо,* который оттеснил и Матисса. Его картинами собрание было буквально наводнено. Получилась невероятная перегрузка его этими двумя последними мастерами, дававшими повод называть щукинское собрание музеем Матисса и Пикассо.

В оправдание Щукина надо сказать, что он, по натуре и темпераменту, был собирателем искусства живого, активного, действенного, искусства сегодняшнего или, еще вернее, завтрашнего, а не вчерашнего дня. Его тешило при этом сознание, что картины, которые он покупал—еще не музейные, еще не „омузеены", поэтому очень дешевы. Утешение это диктовалось не скупостью, а спортсменской складкой этого человека, любившего позлорадствовать над толстосумами, берущими деньгой, а не уменьем высмотреть вещь. Он любил говорить, потирая руки:

—Хорошие картины дешевы.

Он был прав: картины величайших мастеров XIX века стоили пустяки при жизни их авторов—сотни франков, чтобы после их смерти подняться до сотен тысяч и миллионов. И конечно интереснее, не только в смысле денег, но и в смысле чести, купить вещь, дошедшую до 100.000 франков, тогда, когда она стоила только триста.



Санаторий „Захарьино“ Овальный зал.

Щукин составил совершенно исключительное по своей художественной ценности собрание, равного которому нет в мире. Даже в Америке, где собирали и собирают не люди, а их капиталы, могущие собирать все, что только мыслимо на свете, нет галлереи новейшего французского искусства такой высокой ценности, как щукинская. Ее воспитательное значение было и есть огромно, а тем самым огромна и роль самого Щукина, с каких бы сторон его ни критиковать. Можно только жалеть, что, одержимый настоящей страстью ошеломлять мещан и падкий на „последний крик моды“, он не всегда отдавал себе отчет в сравнительной ценности отдельных явлений в искусстве, принимая нередко зыбкое за прочное, преходящее за вечное.

Совсем иного типа собирателем был Морозов. Как все собиратели, как и Щукин,

он начал скромно, покупая сначала „смирные“ вещи и только постепенно переходя к более решительным новаторам. Сперва он покупал только русских, перейдя к французам довольно поздно.

Из русских он больше всего любил К. Коровина и Головина, которых собрал исчерпывающе. Французов он собирал, в противоположность Щукину, систематически, планомерно пополняя определявшиеся пробелы. Поэтому его собрание не выпячивалось неожиданно в какую-нибудь одну сторону, как щукинское, но зато в нем не чувствовалось того страстного собирательского темперамента, как там. Оно не шумливо, как щукинское, не заставляет публику ни хохотать до упаду, ни негодовать, но те, кто любит и понимает искусство, наслаждаются одинаково тут и там. Которое из них лучше? Этого даже сказать нельзя. В обоих есть мировые шедевры. Но в щукинском их, пожалуй, больше. Морозовское собрание, в сравнении с тем,—собрание под сурдинку. И сам Иван Абрамович был человек тихий по сравнению с энергичным, громко говорящим и громко смеющимся Щукиным. Он ни в какой мере не был снобом и собирал под конец из глубокой внутренней потребности, без тени тщеславия, не для людей, а для себя. Он боялся только, как бы его не удалили из особняка, когда последний превратился в государственный музей, и был несказанно обрадован, когда состоялось назначение его заместителем директора музея.

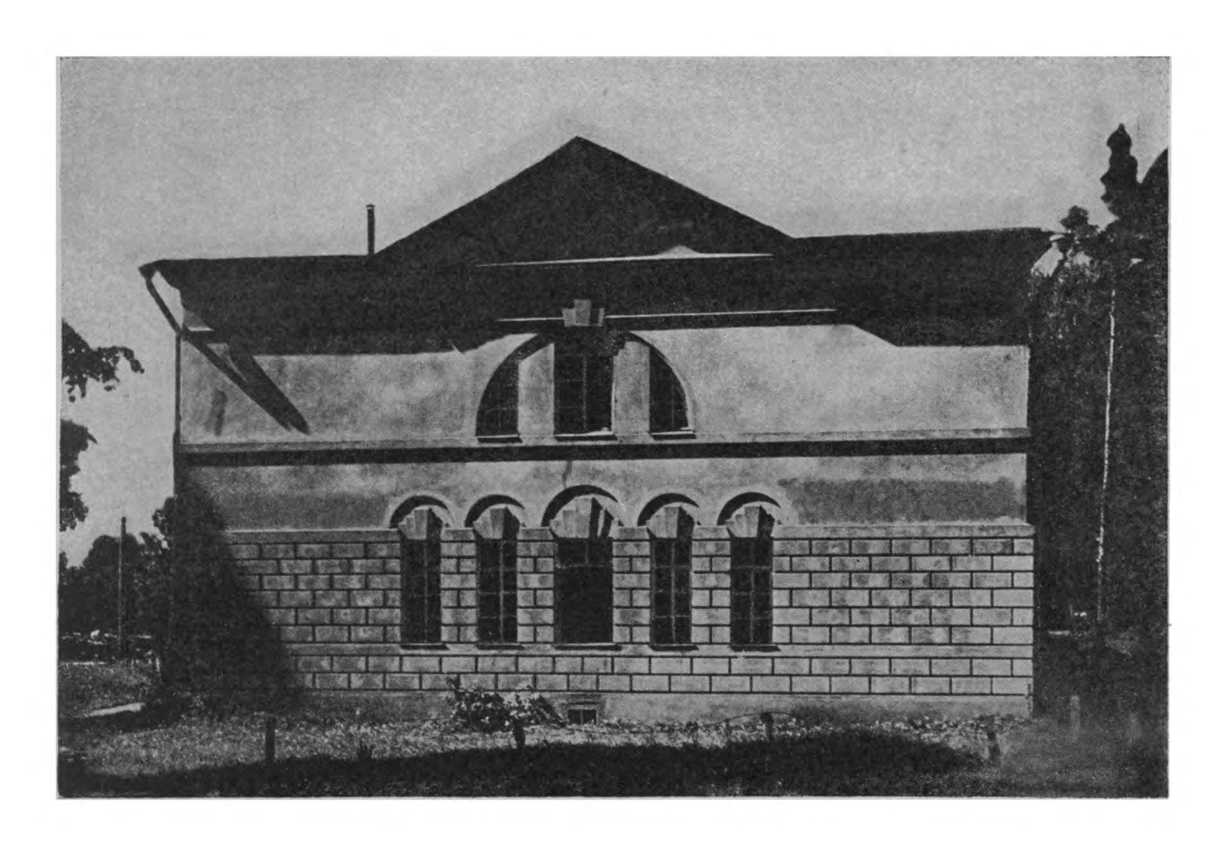
Я просил Ивана Абрамовича войти в Совет Третьяковской галлереи. Он решительно отказался, ибо почестей не любил, а полезным себя для Галлереи не считал. Как я его ни уговаривал, убедить его не удалось.

Его отказ ставил меня в исключительно затруднительное положение. Приходилось искать кандидата среди гласных думы.

Очень хотелось попасть в члены Совета И. И. Трояновскому, и он был несколько обижен на меня, что я не выдвинул его кандидатуры. Я ему откровенно высказал соображения, диктовавшие мне держаться „отцов города“: если Галлерея не будет иметь своих членов в думе, она не сможет нормально расти и развиваться. Перебирая тогдашних гласных, я остановился на *Алексее Петровиче Ланговом* и *Романе Ивановиче Клейне*.

Первый принадлежал к прогрессивной группе, второй—к консервативной. Против Лангового не было никаких возражений: известный врач, профессор Высших женских курсов, он был давним собирателем, имел прекрасные вещи Левитана, Серова и других художников.

Клейн был также заметной личностью в Москве. Популярный архитектор, только что закончивший постройку здания Музея изящных искусств, всем импонировавшего, он был одним из влиятельнейших гласных, членом и председателем многочисленных думских комиссий. Его кандидатуру выдвинули правые, в противовес Ланговому. Я встречался с ним до того в комиссии по премированию лучших фасадов новых московских зданий; он производил впечатление человека умного, культурного и делового, и я не имел возражений против его вхождения в Совет, особенно после того, как из личных переговоров с ним по этому вопросу выяснил, что он во всем полагается на меня и мой такт. Он всецело согласился со мной, что руководить Галлереей может только Совет, вполне единодушный в своих художественных взглядах, поэтому он заранее подписывался под моей программой.



Санаторий „Захарьино". Боковой фасад служебного корпуса.

Я знал, что Роман Иванович — человек далеко не прогрессивный не только в политике, но и в искусстве, что он старый приятель Владимира Маковского, а картины и акварели разных художников, висевшие у него в мастерской и квартире, не давали мне основания надеяться на его поддержку моих новаторских симпатий. Я понял, что ему очень хотелось попасть в члены Совета, и он готов был делать всяческие авансы, чтобы я ему в этом помог. И должен признаться, что он меня ни разу за всю совместную работу в Галлерее не подвел, будучи неизменно корректным и тактичным. Самое большее, что он себе позволял, это отвести меня на выставке в сторону и спросить с улыбкой:

— Скажите мне, вы действительно считаете, что эти — простите меня — ужасные вещи Ларионова и Гончаровой надо приобретать для Галлереи?

— Надо, Роман Иванович.

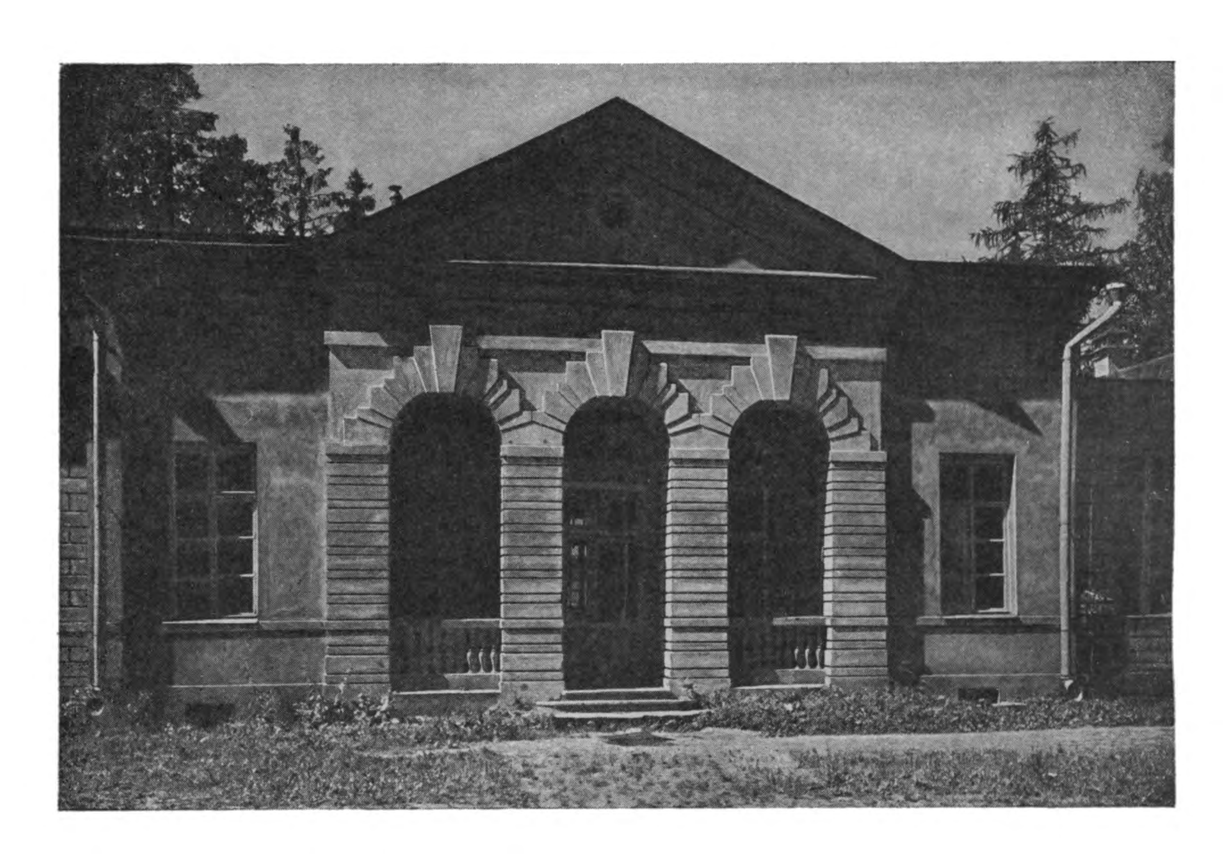
— Честное слово?

— Честное слово.

— Ну, что делать? Я вам абсолютно верю: значит, я чего-то не понимаю.

Понимал он в этих делах действительно мало, но, веря мне, никогда не возражал.

С А. П. Ланговым у нас также за все годы совместной деятельности не было никаких не только трений, но и несогласий, как и с В. П. Зилоти. Трения, как увидим, возникли только между Щербатовым и всеми остальными членами Совета.



Санаторий „Захарьино". Амбулатория.

Пока шли все эти переговоры, я, в качестве попечителя, уже приступил к процедуре приемки Галлереи. На первых же порах мне пришлось немало изумляться. Прежде всего Остроухов не явился сдавать Галлерею, велев мне передать, что никаких „дел" нет и сдавать вообще нечего. Я попробовал поговорить с ним по телефону, доказывая, что, поскольку художественные произведения Галлереи имеют помимо художественного значения и огромную чисто материальную ценность, я не могу вступить в исполнение своих обязанностей, не приняв официально всего этого имущества. На это он мне сказал, что ему нет надобности приезжать в Галлерею для сдачи ее, что все это может сделать хранитель Галлереи Н. Н. Черногубов.

Делать было нечего: надо было принимать Галлерею от хранителя, хотя мне и было ясно, что от хранителя может принимать новый, идущий ему на смену хранитель, попечитель же должен принимать от попечителя. Приступили к приемке. Я потребовал инвентарные книги. Черногубов ответил с саркастической улыбкой, что никаких инвентарных книг нет. Он сам считал это чудовищным для музея.

— Как же мне принимать Галлерею?

— Придется по каталогу.

— Как же я могу принимать по каталогу, когда в каталоге есть такие номера как 561 или 585: под первым значится целая „витрина заметок и этюдов из разных путешествий" Верещагина, а под вторым — „витрина эскизов для Владимирского со-



Аргентинка.

1930 г.

бора в Киеве“, Виктора Васнецова. Знаете вы, сколько рисунков под первым номером и сколько под вторым?

— Нет,— ехидствовал Черногубов,— и никто не знает.

— А зафиксировано где-нибудь их число?

— Нет, считалось, что это ни к чему.

— Так ведь их, может быть, было по пятьсот в каждой витрине, а сейчас только по двести.

Присутствовавший при этом старший технический служащий, старик Андрей Маркович, которого я знал уже добрых четверть века до того, обиженно заявил:

— У нас тут воров нет, все честный народ, на подбор — как один человек.

Я напомнил ему, что в любом железнодорожном вагоне третьего класса вывешен „инвентарь“ всего движимого имущества, находящегося в вагоне, до плевательницы включительно, а в такой мировой сокровищнице искусства, как Третьяковская галлерея, имущество которой исчисляется миллионами, нет даже инвентаря вагонного типа. Нормально ли это? Хорошо, что все честны, но ведь когда-нибудь может притти и нечестный в среду честных?

Признаюсь, я был немного смущен этим неожиданным открытием. Ведь только косностью российских жуликов можно было объяснить тот факт, что до сих пор ничего не выкрадено из Галлереи. При некоторой ловкости, нетрудно вынуть не только рисунок, но и любую небольшую картину, заменив ее копией, и никакое следствие не сможет доказать, что оригинал подменен, ибо для этого нет единственно убедительного материала — точного описания всех примет и обмера.

Гучков тогда уже не был городским головой, и его временно замещал Брянский, к которому я и отправился, чтобы поделиться с ним моими сомнениями как в этом отношении, так и по ряду других вопросов, вставших передо мною в первые же дни моего ознакомления с Галлереей.

Весь научный штат Галлереи состоял из хранителя Черногубова и его помощника Н. М. Щекотова. Последний вскоре уехал в продолжительный отпуск, предприняв путешествие в Мистру, в Греции, а с началом войны был мобилизован и вскоре же взят в плен, откуда вернулся только в 1918 г. Фактически все дела вел единолично Черногубов, бывший одновременно и заведующим Галлереей и ее ученым секретарем, ибо был секретарем Совета, и переписчиком, и бухгалтером, и кассиром. В Галлерее не было даже машинки и машинистки, и Черногубов своим бисерным неразборчивым почерком отвечал на входящие бумаги и письма, на которые он считал нужным давать какой-нибудь ответ. Подавляющее большинство бумаг и писем оставалось без ответа, и нужна была особенная настойчивость корреспондента, чтобы добиться ответа.

Все это я изложил Брянскому, сказав, что так продолжать нельзя и необходимо предпринимать меры к расширению штата, хотя бы пригласив для начала машинистку. Оказалось, что об этом и думать было нечего. Только со вступлением в должность городского головы Астрова удалось добиться этого первого шага по пути реорганизации Галлереи. Купили машинку, завели машинистку, которая исполняла обязанности бухгалтера и кассира, и можно было, по крайней мере, хоть ликвидировать производственный хаос и отвечать на запросы и письма.

Но как было поднимать целину Галлереи, имея в своем распоряжении одного Черно-

губова? Он отлично понимал всю безнадежную отсталость Галлереи в смысле не только музейном, но и просто организационно-хозяйственном, немало над этим потешаясь и вышучивая Остроухова. Галлерея продолжала оставаться таким же частновладельческим собранием, каким была при П. М. Третьякове. Все старания прежних Советов, усилия Остроухова, а по его подсказу, и думы старого состава сводились к тому, чтобы это положение закрепить и сохранить навсегда. Отсюда вытекали последствия, приведшие сторонников сохранения „статус-кво" в Галлерее к тому смехотворному фетишизму памяти незабвенного основателя Галлереи, который я застал в 1913 году.

Считалось, что в Галлерее все должно оставаться в том виде, в каком было в день смерти Третьякова. Ничто не может быть изменено, ни одна картина перевешена, ни одна скульптура переставлена, ни одно вновь приобретенное произведение нельзя было вешать в старых залах.

Все это было чистейшим лицемерием: после смерти Павла Михайловича, жившего с семьей в доме Галлереи, вся его квартира, состоявшая из восьми комнат, а также помещавшаяся внизу контора были перестроены и обращены в выставочные залы, при чем была сооружена нынешняя входная лестница и построен фасад в русском стиле по проекту В. Васнецова. Этим самым особняк Третьякова и его квартира превращались в организованный музей, и все частновладельческие пережитки лаврушинского дома, казалось бы, должны были отойти в область преданий. Для чего было притворяться, что ничего не изменилось и все остается по-старому?

Третьяков оставил завещание, составленное домашним образом, в котором он назначал значительные суммы денег, его собственных и брата Сергея Михайловича, на покупку дальнейших художественных произведений, которые отражали бы „поступательное движение русского искусства". Вокруг этого завещания поднялись нескончаемые споры и создался целый синклит его комментаторов—специалистов по вычитыванию между строк мыслей, которые хотелось вычитать, но которых создателю Галлереи и в голову не приходило. Каждый толковал по-своему, пока окончательно и бесповоротно не запутались. Я знал все это понаслышке, но только став попечителем, уразумел всю непроходимость толковательских дебрей, в которых очутились слишком ретивые защитники Третьякова от всех и всяких посягательств на его священное имя.

Те, кто помнят Третьяковскую галлерею 1912 года, не забыли конечно, что она собою представляла. Не было зала, в котором не стояло бы по несколько щитов, завешенных картинами. Картины висели буквально от пола до потолка, висели, как попало, крошечные этюдики рядом с огромными холстами. Сам Третьяков во всем этом был даже неповинен. Привезя из Петербурга, или откуда-нибудь из провинции несколько десятков новых картин и не имея за своими фабричными делами досуга для их развески, он говорил своему камердинеру Андрею Марковичу:

— Андрей, повесь где-нибудь.

— Да где же, Павел Михайлович: яблоку упасть негде—снизу до верху все забито.

— Ну, потесни как-нибудь.

Третьяков уезжал в Кострому на фабрику, а Маркыч „теснил" и вешал, как умел, или, вернее, как позволяли стены и щиты. Если нехватало ни тех, ни других, сооружались новые щиты, пока они не заполнили все залы, создав непроходимые заторы, среди которых публика лавировала, то и дело задевая за картины. И все это считалось



Санаторий „Захарьино". Дом главного врача.

делом рук Третьякова, не подлежавшим поэтому изменению. Худшей хулы на Павла Михайловича нельзя было придумать. Хорош же должен был быть его вкус и примитивен его музейный такт, если бы можно было хотя бы на минуту допустить, что действительно он был автором этой нелепой развески,— вразброд, с размещением картин одного и того же художника по шести залам, в различных концах Галлереи, с повеской внизу, на уровне глаза, слабых вещей и загоном под потолок шедевров. Это — нелепейшая клевета. Третьяков отлично умел вешать, показав это в тех случаях, когда после пристройки новых зал к расширявшейся из года в год Галлерее, он производил генеральные перевески всех картин. В последние годы жизни Третьяков носился с мыслью пристроить еще шесть или восемь зал, начиная от Васнецовского корпуса к Лаврушинскому переулку, с заворотом по переулку. Только смерть помешала осуществлению этой мысли, но смерть застала его в момент наибольшей загрузки стен и щитов картинами. Однако то была развеска не Павла Михайловича, а Андрея Марковича, который мог гордиться восторгами, расточавшимися сикофантами его гениальной экспозиционной изобретательности.

Но если даже допустимо было спорить о художественной целесообразности этой дико-случайной развески, то не могло быть двух мнений о ее опасности с точки зрения охраны Галлереи. При множестве щитов, загораживавших перспективу от зоркости стоящего на посту технического персонала, только счастливой случайностью

и полной неосведомленностью профессиональных воров о ценности Милле, Коро, Мейсонье, Фортуни, Менцеля можно объяснить отсутствие в Галлерее организованных хищений. Группе изумленных гласных, которых я водил по Галлерее, я предлагал пари, что организую фиктивную кражу, при наличии этой бездны щитов, даже если обслуживающий залы персонал будет о том предупрежден.

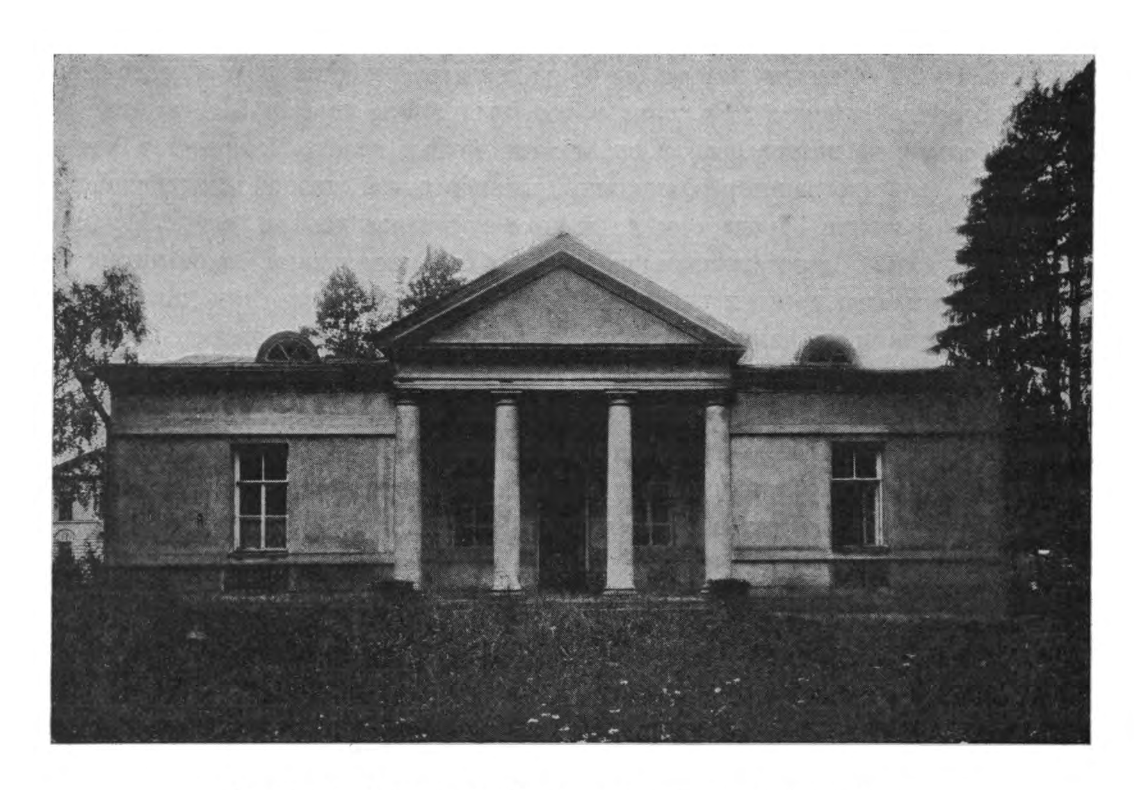
Черногубов был всецело за удаление щитов и вообще за полную реорганизацию Галлереи: его не только не надо было в этом убеждать и подтягивать, но он сам торопил меня не терять ни одного дня при столь благоприятно сложившейся в пользу реформ конъюнктуре. Мы начали с удаления самого нелепого двойного щита в верещагинских залах, поставленного в виде угольника и приткнутого к продольной стене. Этот нарост на стене, тупым углом выступавший из нее на середину проходного зала, совершенно не давал охране видеть, что совершается за ним. На беду с обеих сторон угольника висели популярнейшие картины Верещагина: „Побежденные" — панихида по павшим и „Двери Тамерлана". У них вечно толпилась публика, отчего затор только увеличивался. Надо было видеть ликование Черногубова после этого первого „акта надругательства над памятью Павла Михайловича", как квалифицировали удаление злополучного щита-угольника Остроухов и стоявшая за его спиной думская партия.

Николай Николаевич Черногубов был человек особенный, не на каждом шагу встречающийся, и в истории Третьяковской галлереи ему должно быть отведено видное место. Блестяще одаренный, наделенный острым, едким умом, он не щадил никого из своих многочисленных недоброжелателей и завистников. А их было много. В самом деле, Черногубов сделал в каких-нибудь пять-шесть лет поистине головокружительную карьеру, не дававшую многим покоя.

Молодым учителем одной из московских гимназий, он пришел к Остроухову, бывшему по жене в родстве с Фетом, для пополнения своих материалов по биографии и творчеству поэта, которого специально изучал. Оценив ум и способности Черногубова, Остроухов полюбил его, постоянно приглашая к себе, и предложил ему в конце концов место помощника хранителя Галлереи. Хранителем был тогда посредственный пейзажист-передвижник Е. М. Хруслов, человек добросовестный и хороший служака, но мало одаренный. Черногубов охотно променял педагогическую службу на думскую, а после трагической смерти Хруслова, бросившегося под поезд, занял его место.

Третьяковская галлерея была для него только средством к завоеванию самостоятельного высокого положения в Москве — задача, поставленная им себе, как кажется, еще на школьной скамье. Надо было выходить в люди. Черногубов знал, что он умен и талантлив, почему не попытаться? Сперва он пробовал пробиться исследованиями историко-литературного порядка, для чего и засел за новую русскую литературу, остановившись на Фете. Подвернувшееся хорошее и спокойное место открывало ему новые перспективы. А место было исключительное: дела абсолютно никакого, сам себе хозяин, и его кабинет вечно полон всякого интересного люда, приходившего сюда после осмотра Галлереи покурить, потолковать и послушать злого острослова Николая Николаевича. Я сам в свое время не упускал случая заходить к нему и очень ценил его парадоксы и цинические выходки. А циник он был редкий.

На первых порах он не забросил своих розысков о происхождении Фета, по преимуществу его интересовавшего. Давно было известно, что отец Фета, офицер русской



Санаторий „Захарьино“. Дом главного врача со стороны сада.

армии двенадцатого года, Шеншин, возвращаясь из Парижа через Кенигсберг, увидел у одной корчмы красавицу еврейку, в которую влюбился. Он купил ее у мужа, привез к себе в орловское имение и женился на ней. Не прошло несколько месяцев, как она родила сына, явно не Шеншина, который и стал впоследствии знаменитым поэтом, взявшим своим псевдонимом фамилию матери. Отцу стоило больших усилий усыновить его, что ему удалось лишь много лет спустя, благодаря большим связям. Официально считалось, что Фет — законный сын Шеншина. Что он был сыном кенигсбергского корчмаря, было секретом полишинеля, но сам поэт это категорически отрицал: однако объективных доказательств противного не существовало.

Черногубов задался целью их добыть, что ему блестяще удалось. Для этого, воспользовавшись рекомендациями Остроухова, он поехал к нелюдимому Фету в его имение, сумел снискать его полное доверие и прожил там целое лето. Бедный старик не подозревал, с какой целью проживал у него этот милый, славный Николай Николаевич, с таким приятным, вкрадчивым голосом, пушистыми русыми усами и каскадом острот. Он бывал у Фета после этого еще не раз, был даже в день его смерти и присутствовал на похоронах. Черногубов знал, что у Афанасия Афанасьевича давно уже был таинственный конверт, лежавший всегда под его подушкой, с надписью: „Вскрыть после моей смерти“. В нем, по догадкам Черногубова, должна была находиться окончательная разгадка происхождения поэта. Конверт после смерти был действительно вскрыт родными, после чего его вложили в гроб, тоже под подушку, но Черногубов не знал его содержания. У него хватило решимости достать конверт и ознакомиться с его

содержанием. То было письмо матери поэта, на конверте которого стояли те же слова: „Вскрыть после моей смерти". Разгадка в его руках: Фет не был Шеншиным.

Фет его больше не интересовал, и он занялся другим делом. Черногубов был одним из первых, серьезно заинтересовавшихся древнерусской иконой и оценивших ее художественное значение. Тогда они не высоко расценивались на рынке. Исключение составляли только строгановские иконы, особенно подписные, за которые уже П. М. Третьяков платил десятки тысяч. Их Черногубов не мог покупать, почему ограничивался небольшими иконами новгородских писем и ранних московских. Остроухов в то время еще не собирал икон и был о них невысокого мнения. В. М. Васнецов, показывая мне в 1902 году свое иконное собрание, очень меня поразившее, рассказывал мне о споре, возникшем у него незадолго перед тем с Остроуховым. Последний убеждал его бросить собирать иконы, а перейти на картины.

— Как вы можете увлекаться этой чепухой? — говорил он ему.

Лет через десять, когда Остроухов превратился в самого большого собирателя икон, Васнецов опять напомнил мне об этом в одно из моих посещений его мастерской, лукаво приговаривая:

— Эх, Илья Семенович, Илья Семенович, чудило-мученик!

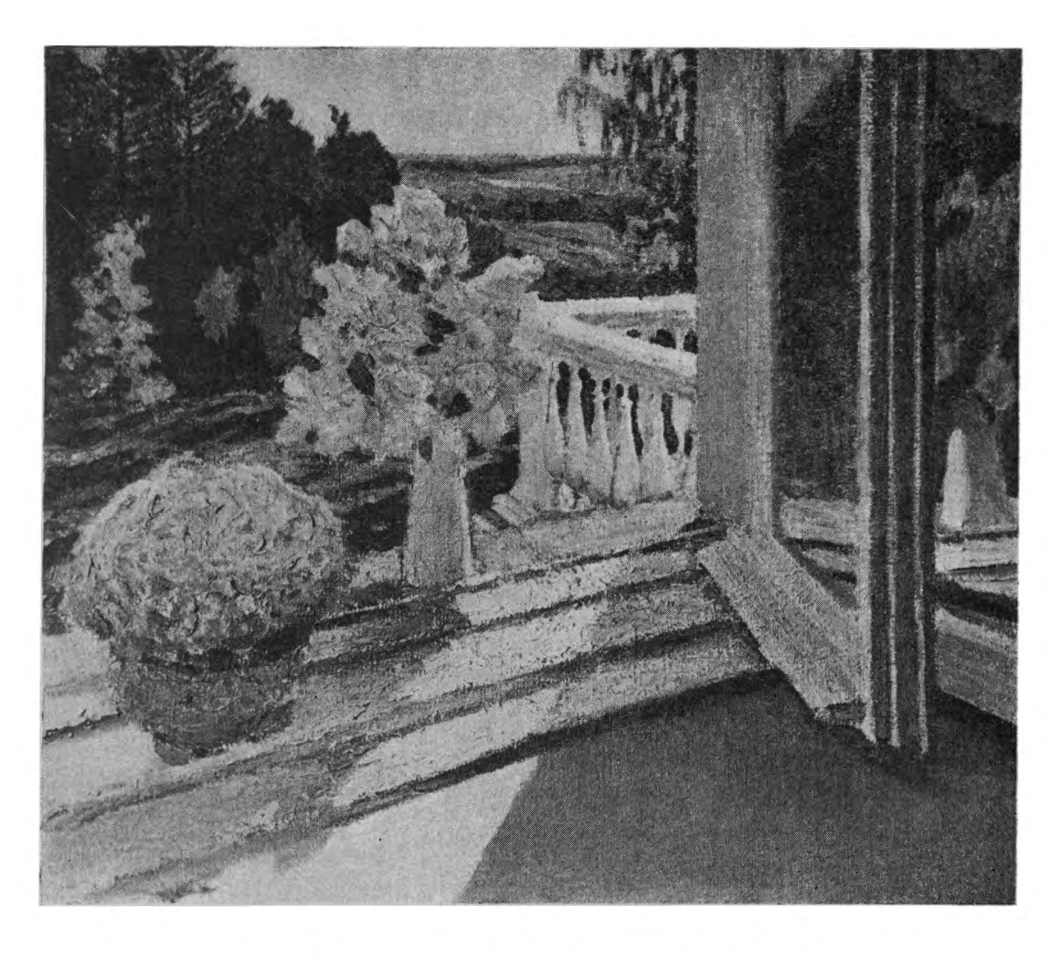
Превращение Остроухова из отрицателя иконы в ее ревностного пропагандиста было всецело делом Черногубова. Медленно, шаг за шагом, он сумел его заинтересовать древней иконописью и в день его именин заставил его купить икону его святого, Ильи-пророка. С нее и пошло все собрание. Ежегодно в Ильин-день московские иконники праздновали годовщину начала остроуховского собрания, — первую, пятую, десятую, двадцатую, — потому что начало его собрания знаменовало начало иконного собирательства вообще, в том его масштабе, который оно приняло в Москве в 1910-х годах, когда Остроухову удалось втянуть в него В. А. Харитоненко, В. Н. Ханенко, А. В. Морозова, не говоря уже о мелких собирателях. Цены росли из года в год, достигнув к моменту революции фантастических цифр.

По северу разъезжали офени, выменивая у попов и церковных старост старые иконы на новые, „благолепные". Древние иконы обыкновенно валялись на колокольнях и в рухлядных, выброшенные туда уже лет пятьдесят тому назад, за ветхостью. Но иногда приходилось их выкрадывать и из иконостасов действующих церквей, заменяя оригиналы копиями, для чего из Мстеры вызывали реставраторов. Под видом реставрации, последние в нужных случаях делали близкую копию со старой иконы, со всеми ее трещинами и иными приметами, и ставили ее на место драгоценного оригинала, который попадал в одно из московских собраний. Не мало таких икон-подделок мне приходилось встречать во время различных экспедиций на север в течение революции. Этим путем выяснилось происхождение многих знаменитых памятников живописи.

Офени привозили иконы возами во Мстеру, где их поджидали перекупщики-иконники, а иногда и прямо в Москву, также к перекупщикам. Перекупщики исподволь пристраивали „товар" собирателям, своим клиентам. Черногубов был посредником между перекупщиками и Остроуховым, а последний, в свою очередь, „рекомендовал" партию большим „тузам", снимая с нее предварительно пенки для себя лично.

Как он устраивал эти дела, я в том однажды имел случай лично убедиться.

Обленившись к 1910 году вконец, Остроухов никак не мог закончить текста к из-



Раскрытое окно. Сирень и незабудки. 1915 г. (Собр. Е. В. Ляпуновой).

данию Кнебеля — „Третьяковская галлерея". Оставалось дописать еще статью о старых русских пейзажистах. Остроухов в архивах не работал, а списывать биографии с печатных изданий ему не хотелось, почему он долго упрашивал меня написать эту главу по материалам, извлеченным мною из первоисточников. Я это сделал, для чего в течение недели мне пришлось бывать здесь целыми днями, засиживаясь до глубокой ночи в его превосходной библиотеке. Я был свидетелем таинственных посещений каких-то людей, приносивших и уносивших иконы во втором часу ночи, а также ночных посещений Черногубова.

Однажды он явился в третьем часу. Остроухов, видимо, с нетерпением поджидал его. У вошедшего был усталый, измученный вид.

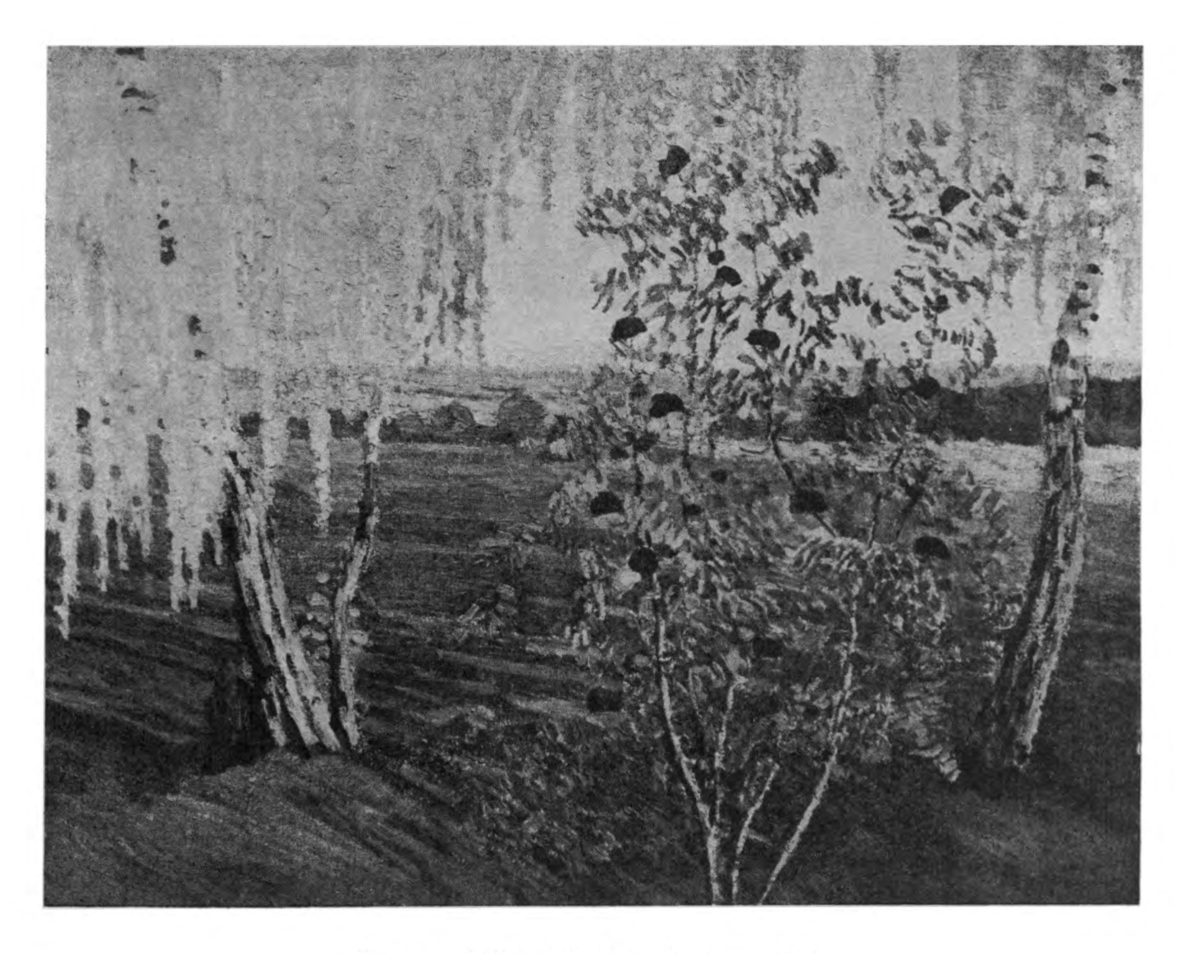
— Ну, как? — спросил Остроухов.

— Будь он проклят, насилу перепил его. Кроме коньяку, мерзавец, ничего не пьет.

— Что же, сделали?

— Готово.

Оказалось, что он уже много дней подряд обхаживал старообрядческого попа, отца Исаакия Носова, полусобирателя-полускупщика икон, но уломать его было можно



Рябинка. 1915 г. (Собр. Е. В. Ляпуновой).

только после основательной выпивки. А пил он лихо, да еще коньяк, и перепить его, чтобы самому не напиться, мог только Черногубов. В ту ночь он действительно привез нужную Остроухову икону.

За неделю своего сидения в Трубниковском переулке я видел и слышал столько поразительных вещей, что о них можно было бы написать целую книгу, но самым потрясающим эпизодом был тот, который связан с приобретением Остроуховым двух знаменитейших икон его собрания — „Снятие с креста“ и „Положение во гроб“, парные к которым — „Тайная вечеря“ и „Усекновение главы“, несколько худшие по качеству, попали в киевское собрание В. Н. Ханенко.

К Остроухову при мне принесли все четыре эти иконы. Он тотчас же послал телеграмму Ханенко в Киев, примерно, помнится, такого содержания:

„Предлагают четыре первоклассных иконы пятнадцатого века за десять тысяч точка Две я беру Советую взять другие Ответ необходим немедленно Переведите пять тысяч“.

К вечеру была уже срочная ответная телеграмма. Варвара Николовна находила цену дорогой. Остроухов вскипел и отправил новую срочную телеграмму, смысл которой заключался в том, что он благодетельствует Ханенко, а она своего счастья не



Портрет матери художника.

1930 г.

понимает, и что если немедленно не будут присланы деньги, икона уйдет: на нее уже есть несколько претендентов. Утром пришла срочная телеграмма: „Согласна. Деньги сегодня телеграфом. Ханенко“.

Для меня тогда во всем этом не было ничего особенного, почему Остроухов и не скрывал от меня хода переговоров. Особенным светом озарился этот эпизод только много лет спустя, когда я узнал из нескольких источников, что все четыре иконы были предложены Остроухову не за десять тысяч, а за пять. Две лучших он получил таким образом даром, облагодетельствовав в то же время свою старую приятельницу.

С москвичами, стоявшими на коленях перед его знаниями и непогрешимостью и конечно и не подозревавшими о его „методах собирательства“, он церемонился еще менее.

Приходит Илья Семенович к антиквару Ш. У него новая партия икон, — все Новгород XV века.

— Цена? — спрашивает Остроухов, указывая на „Знаменье“.

— Три.

— А „Благовещенье“?

— Тоже три.

— Вот что: „Благовещенье“ будет шесть, а „Знаменье“... „Знаменье“ пришлите мне, „Благовещенье“ возьмет Вера Андреевна. И В. А. Харитоненко действительно брала „Благовещенье“, — худшее, чем „Знаменье“, доставшееся „благодетелю“ даром.

Все предложения художественных произведений Галлерее, присылавшиеся по почте или делавшиеся устно, проходили через Черногубова, и было очевидно, что ему, страстному собирателю, не должно было быть предоставлено право самому покупать и продавать русские картины и скульптуры, в которых была заинтересована Галлерея. Остроухов в свое время взял с Черногубова слово, что он, сохраняя за собой право приобретать для себя предметы прикладного искусства и картины иностранных старых и новых мастеров, не будет покупать русских. Свое слово Черногубов всегда держал, и Остроухов, рекомендуя мне взять с него такое же слово, уверял, что он свое обещание ему в точности сдержал. Я послушался совета Остроухова и не имел причин раскаиваться: я положительно утверждаю, что не было ни одного случая, когда бы Черногубов меня в этом отношении подвел. Он покупал только в тех случаях, когда Галлерее данная вещь была не нужна, или у нее не было нужных средств для ее покупки, почему он и получал разрешение на то или другое приобретение.

Зато мебелью и бронзой он интересовался так, как ни один из московских собирателей, и понимал в них толк больше всех.

Обыкновенно мы вместе выходили из Галлереи. Заметив, что он никогда не идет по направлению к своему дому, на Девичье поле, а всегда на Пятницкую, где и я жил, я не раз спрашивал его, что у него там за дела? Он с таинственным видом отвечал, что когда-нибудь я это узнаю, но пока еще рано, что дело это интересно, но он не уверен, удастся ли оно ему: нужна большая мудрость. В недостатке у Черногубова мудрости я никогда не сомневался и был за него спокоен. Так продолжалось с год. Заметив, что он перестал сворачивать на Пятницкую, я спросил его, не кончились ли его таинственные путешествия туда. Он ответил утвердительно, рассказав мне бесподобную историю, рисующую его самого и методы его собирательства.

Черногубов напомнил мне, как свыше года тому назад мы были вместе в церкви Климента на Пятницкой, где мы любовались резным иконостасом растреллиевского типа и где видели в боковом приделе, над престолом, замечательную французской работы люстру, с бронзовыми сфинксами. Это было совершенно исключительное произведение первоклассного парижского мастера. Черногубов решил во что бы то ни стало приобрести люстру, для чего и начал ежедневно ходить в церковь, к вечерне и всенощной. Он неистово молился, кладя земные поклоны, хотя не был верующим человеком, и в церковь ходил только по иконным делам. Настоятель церкви заметил нового богомольного прихожанина, к тому же оказавшегося щедрым жертвователем: он не пропускал ни одной кружки, чтобы не бросить в нее горсть серебра.

Потребовалось не мало времени, прежде чем Черногубов приступил к атаке.

— Батюшка, великий соблазн смущает меня.

— Какой?

— Тут у вас в алтаре, над святым престолом — женщины во образе демонов.

— Где, какие женщины?

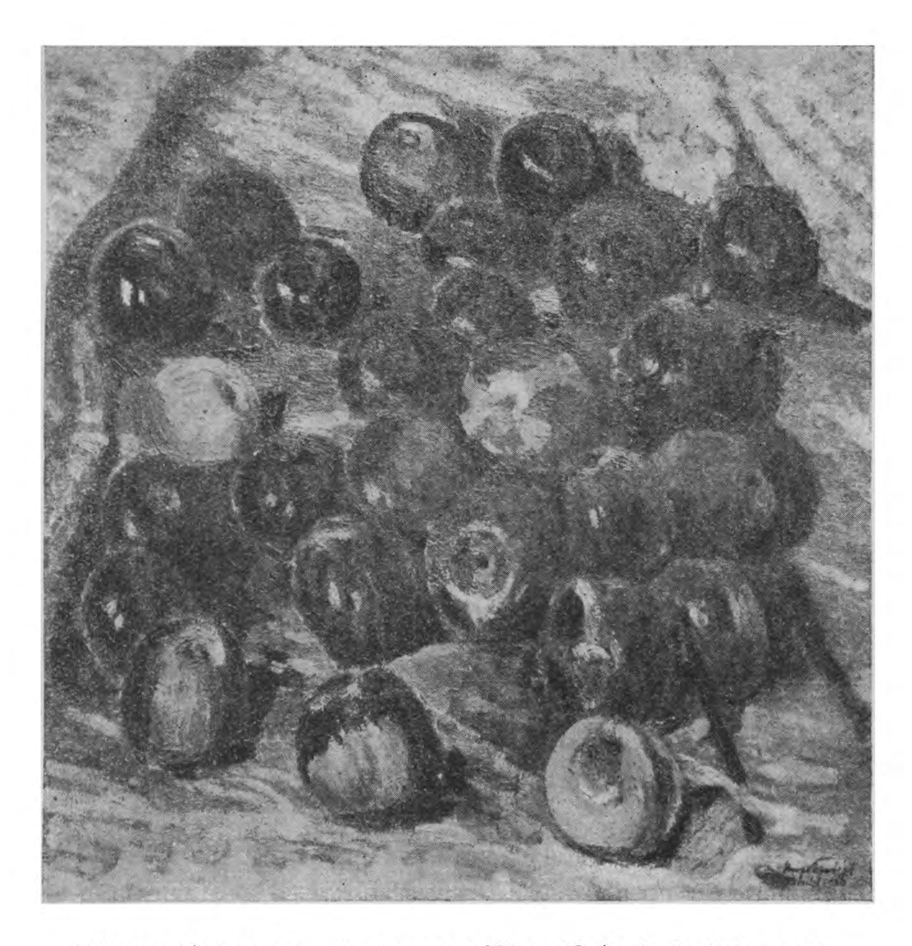
— А вот, посмотрите сами: неподобный соблазн, непристойный соблазн!

И Черногубов, с видом убитого кощунственным зрелищем христианина, ведет его в придел, и показывает женские головы сфинксов.

Настоятель и сам смущен, — ведь и впрямь соблазн; как он раньше этих демонов не доглядел. Черногубов предлагает пожертвовать великолепное новое серебряное паникадило от самого Овчинникова, а эту мерзость умоляет снять. Он готов даже взять ее сам, чтобы куда-нибудь сплавить. Люстра оказалась конечно у Черногубова. Ее расценивали в солидную сумму, а серебряное паникадило от Овчинникова обошлось в пятьсот рублей. Но так как завистники не дремлют, то подняли дело в консистории, выигранное Черногубовым, ему одному ведомым способом. Завистники не успокоились и довели дело до синода. Там помогли Оливы, перекупившие люстру. Черногубов был гений на эти дела.

В вопросах искусства, в деле распознания подлинников от подделок, в вопросах художественной оценки — о материальной и говорить нечего — он разбирался, как немногие в тогдашней России. Он знал мебель, бронзу, эмаль, изделия из золота и серебра, понимал толк в камнях, тканях, вышивках. Он знал все это не только практически, как рядовые антиквары, но и научно, перечитав все книги по каждой отдельной отрасли искусства. Он мог бы написать ряд блестящих исследований, но был неимоверно ленив на всякое писание, — даже письмо написать было ему не легко. Да он и презирал писание, будучи типичным „вещевиком“ и интересуясь только самым процессом выискивания антикварных ценностей. В этом была доля чисто спортивного увлечения.

С этим драгоценным человеком, источником всяких знаний и огромного опыта, судьба свела меня для проведения обширных работ по реорганизации Третьяковской галлереи в направлении превращения собрания частновладельческого характера в организованный музей европейского типа. Удаление одного, первого щита в верещагинском зале повлекло за собой удаление целого ряда других, пока не осталось в Галлерее ни одного. Открылись амфилады зал, легко поддававшихся контролю постовых служащих. Технический персонал был выше всяких похвал. Несмотря на то, что на его



Красные яблоки на синей скатерти. 1920 г. (Собр. Е. В. Ляпуновой).

долю выпала огромная, чисто физическая работа по перевеске картин, все работали охотно и радостно, чувствуя ответственность задачи и важность момента.

Совет Галлереи уже функционировал. Я составил проект полной перевески на основе историко-художественной последовательности. Начиная с икон, через XVIII и XIX века, я, шаг за шагом, доводил живопись, скульптуру и графику до наших дней, по возможности, без перебоев и перебежек. Я говорю по возможности, ибо полностью избежать их было нельзя. Во-первых, этого не позволяло самое помещение Галлереи, с ее закоулками и тупиками, мешавшими установлению четкой маршрутной циркуляции: чего стоил один пресловутый „апендицит", как мы не слишком грамотно прозвали три нижних зала, ответвлявшихся от главной оси маршрута действительно на подобие апендикса.

Но еще больше связывало все мои планы и проекты перевески категорическое требование думы, даже в ее наиболее прогрессивной части, бросить кость исступленным ревнителям „заветов незабвенного основателя Галлереи". Циник Черногубов, для которого не было ничего „святого" и который не признавал никаких авторитетов, нещадно издевался над формулой „незабвенности", стоявшей все время поперек самого естественного, простого и логического решения очередного экспозиционного вопроса.

— Чтоб тебя розорвало — опять в „незабвенность“ уперлись, — говорил он в таких случаях, хватаясь за голову.

Кость, брошенная сикофантам, заключалась в следующем. Они, вместе и во главе с Остроуховым, утверждали, что все картины, находившиеся в Галлерее к моменту смерти Третьякова, не могут быть передвигаемы и перемещаемы: в этой части все должно оставаться в том виде, как было при „незабвенном“. Напротив того, в залах, вновь выстроенных на месте его квартиры, в которых были к 1913 году сосредоточены все приобретения Советов Галлереи с 1900 по 1912 год, можно производить какие угодно перемещения.

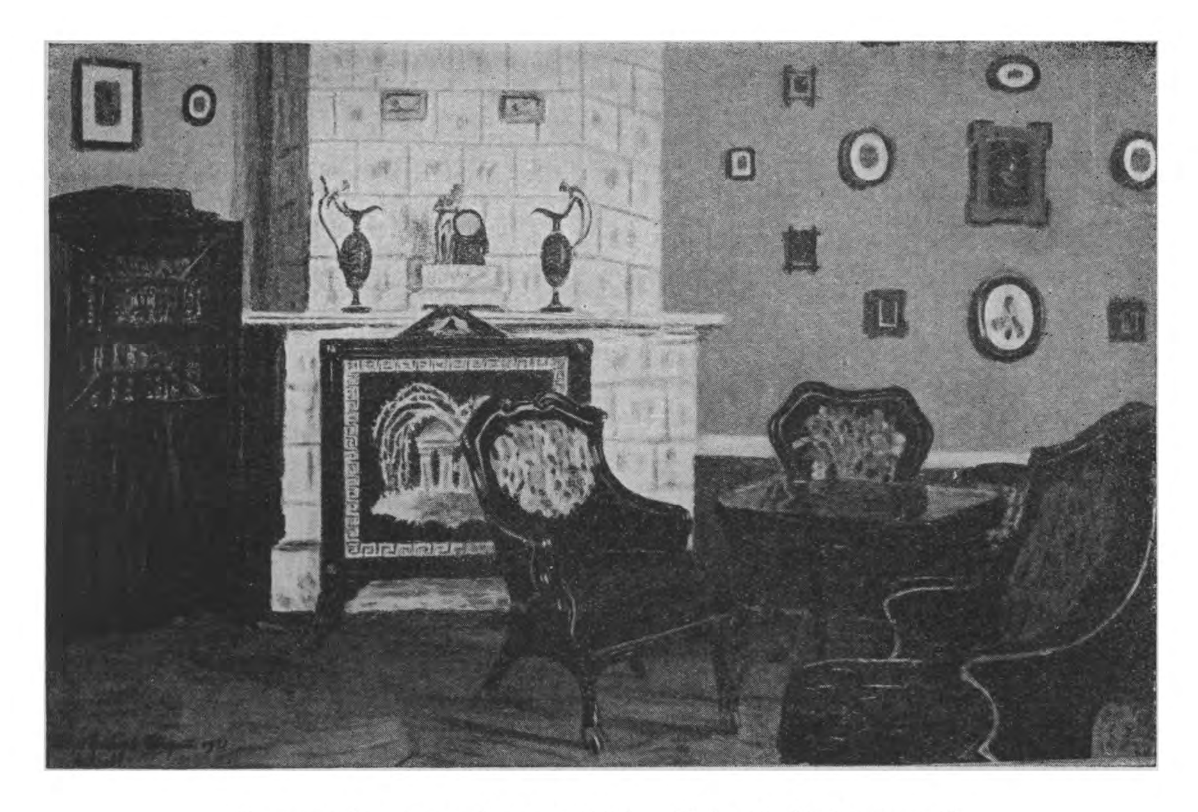
Как я ни доказывал Н. И. Астрову, а затем и М. В. Челнокову, что не следует считаться с не по разуму усердными охранителями „незабвенной памяти“, они, переговорив со своей группой, настаивали на необходимости бросить кость: надо было как-нибудь отделить в экспозиции залы Третьякова от зал, созданных Советом. Я просил дать мне несколько дней на размышление, после чего предложил компромиссную формулу: как ни мало это меня устраивало, какими путами это ни грозило связать в дальнейшем всю экспозицию, я готов был итти на разделение Галлереи на собственно Третьяковскую и „третьяковскую“ в кавычках, только под одним непременным условием, чтобы художники, хотя бы одно произведение которых было уже куплено самим Третьяковым, могли быть представлены в старых третьяковских залах и всеми новейшими своими картинами, приобретаемыми Советом. При этом условии в собрание П. М. Третьякова органически врастал весь старый и новый Левитан, весь Врубель, Серов, Рябушкин, тогда уже умершие, и там же окажутся Сомов, Бенуа, Рерих и много других художников. Мое предложение открывало какие-то заманчивые возможности, между тем как без этого компромисса дело было гиблым и экспозиция безнадежно проваливалась.

Компромисс был принят, и я приступил к генеральной перевеске, проведенной в течение 1914 и 1915 годов.

Само собой разумеется, что при этом компромиссе не могло быть и речи не только об идеальной, но даже о сносной развеске картин. Третьяков не раз очищал свое собрание от балласта, естественного в каждом нормально растущем музее. Он безжалостно удалял десятки и сотни вещей, когда-то представлявшихся ему нужными для Галлереи, позднее же показавшихся излишними и лишь загружающими собрание. Этого права, являющегося единственно подлинным регулятором качества музея, мне не было дано. Можно было вносить только относительные улучшения в экспозицию.

Одним из самых неудачных в выставочном отношении зал был суриковский, где, кроме картин Сурикова, висели еще огромный холст Перова „Никита Пустосвят“ и большой „Черный собор“ Милорадовича. „Боярыня Морозова“ совершенно пропадала в этом зале, так как от нее нельзя было отойти, а из соседнего репинского зала сквозь узкую дверь была видна только часть картины. Между тем суриковская картина не укладывалась ни на одной другой стене Галлереи, почему была навсегда пригвождена именно к данной стене. Удалив все картины, кроме суриковских, я пробил на месте двери широкую арку, открыв вид на картину сквозь всю амфиладу зал. Она зажглась всеми своими радужными цветами.

Когда В. И. Суриков пришел в Галлерею после новой повески, он, весело балагуря



Комната 50-х годов в Ольгове. 1921 г. (Собр. И. Ю. Каменецкой).

в присутствии собравшихся старейших служащих, отвесил мне земной поклон, и со слезами на глазах обратился к ним со словами:

— Ведь вот в первый раз вижу свою картину: в квартире, где ее писал, не видал — в двух комнатах через дверь стояла, на выставке не видал — так скверно повесили, — и в Галлерее раньше не видал, без отхода.

Одновременно надо было организовать дело инвентаризации Галлереи и приступить к составлению ее каталога. Само собой разумеется, что мы вдвоем с Черногубовым этой работы осилить не могли, а городская управа категорически отказывалась увеличить штаты Галлереи хотя бы даже на одного хранителя.

К Черногубову часто заходил молодой человек, интересовавшийся искусством и даже пописывавший в журнале К. Ф. Некрасова „София", *Александр Митрофанович Скворцов,* которого я встречал в хранительском кабинете еще до своего избрания в попечители. Не будучи тогда стеснен в средствах, он не претендовал на жалование и выражал готовность помогать нам в предстоявшей интереснейшей работе.

У меня был, кроме него, в виду еще один молодой работник, интересовавшийся искусством, вятич *Николай Георгиевич Машковцев,* приехавший как-то ко мне в Дугино около 1910 г. В Галлерее оставалась незамещенной одна штатная единица — должность помощника хранителя Н. М. Щекотова, бывшего в плену, и я возбудил ходатайство о принятии на службу в Галлерею, в качестве помощников хранителя, Скворцова и Машковцева, с тем, чтобы щекотовское жалование было разделено между

ними пополам. Управа бесконечно долго тянула с этим делом, и только после Февральской революции Скворцов и Машковцев были утверждены.

К инвентаризации было приступлено уже в 1913 году. Мы засели втроем: я, Черногубов и Скворцов. Каждое утро нам приносили в зал Совета, превратившийся в мой кабинет и в кабинет хранительский, тот десяток-другой картин, снять которые со стен было предписано накануне. Мы обмеряли их, описывали все дефекты, подписи, надписи и другие приметы на обороте, меняя, если нужно, атрибуции и названия. В тех случаях, когда можно было по каталогам и журналам середины XIX века установить старые названия картин, ими заменялось случайное название, данное Третьяковым или Остроуховым при покупке произведения в Галлерею.

Что касается вопросов атрибуции,— определения авторов картин так называемых „неизвестных“ художников, художников, которым эти картины приписаны без достаточных оснований, или явно ошибочно,— то этой стороной дела пришлось заняться мне, и должен признаться, что она то и была главным соблазном, заставившим меня с легкостью согласиться стать во главе Галлереи. Я так давно мечтал изучить все эти сокровища не на расстоянии, не через стекла, а вблизи, вплотную, на ощупь, с обстоятельным исследованием техники, подписи, всех особенностей данного автора,— а тут сама судьба отдавала мне все это в руки. Это не служба, не обуза, даже не труд, а наслаждение, сплошная радость.

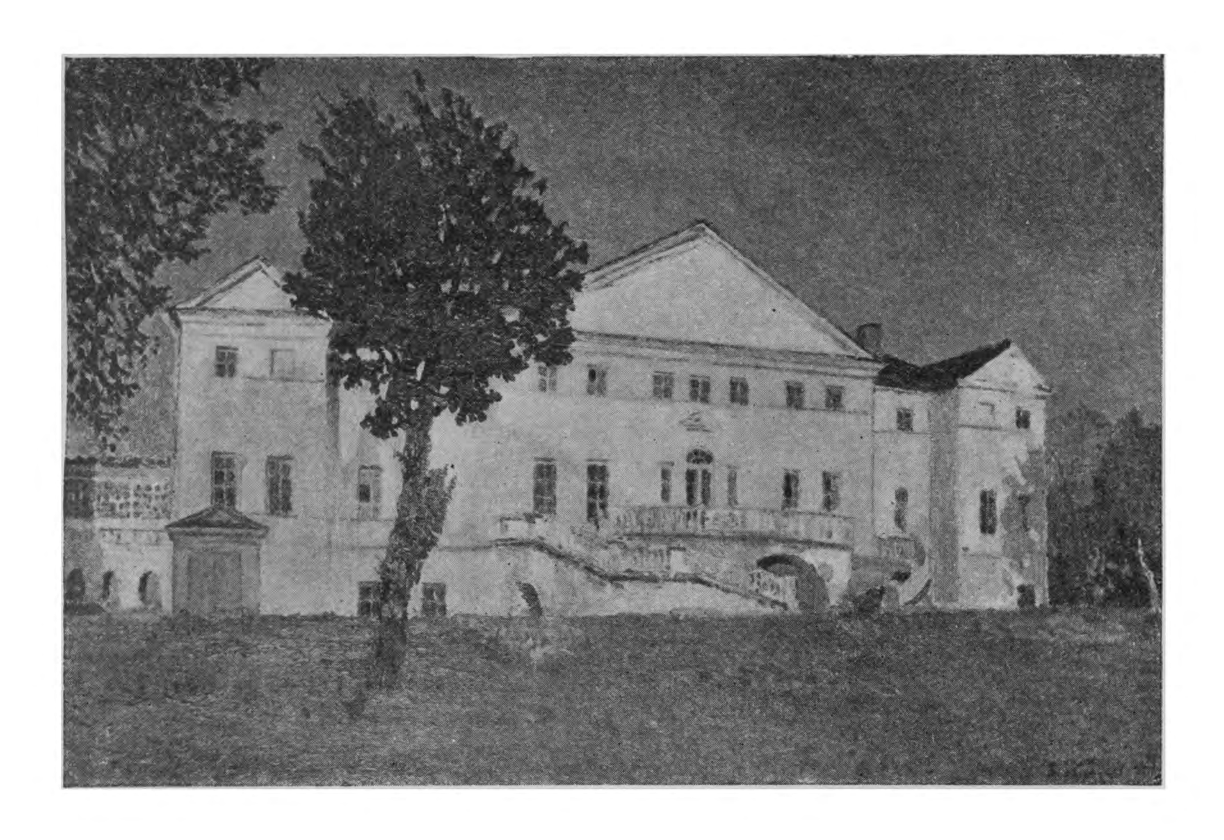
Должен отметить, что совершенно такою же радостью это было и для Черногубова и для Скворцова. Достаточно сказать, что когда кончался день Галлереи и все служащие, кроме дежурного, расходились по домам, мы оставались до позднего вечера, часов до девяти-десяти, а временами и до двенадцати ночи, совершенно не замечая времени и усталости. Не уходил и милый, ныне покойный, технический служащий Федор Григорьевич Стрелков, знавший каждую картину Галлереи и считавший счастьем хоть сидеть рядом с нами. Как я ни упрашивал его итти домой, он не уходил:

— Что вы, что вы? Вы работаете до упаду, а я только сижу. Никуда я не пойду.

В зависимости от сложности произведения — запутанности авторства, сюжета, происхождения, численности примет, в течение дня удавалось закончить инвентаризацию вещей десяти-двадцати, а иногда и до пятидесяти, — таких, например, как этюды Северного моря, А. Борисова. Но были и случаи чрезвычайной сложности и трудности.

Одним из самых популярных произведений Галлереи была небольшая картина художника А. П. Лосенко „В мастерской живописца“, изображавшая мальчика-живописца, пишущего портрет своей сестренки, поддерживаемой матерью. Ни для меня, ни для Бенуа давно уже не было секретом, что картина эта не могла принадлежать Лосенко, другие произведения которого своей ярко выраженной академичностью не имели ничего общего с этой сценой, выхваченной из жизни, с реалистической живописью, тонкой наблюдательностью и колористическим дарованием ее автора. Бенуа был уверен, что эту вещь написал либо Ходовецкий, либо какой-нибудь неизвестный француз средины XVIII века.

Роясь в архиве Академии Художеств, я нашел документ, опубликованный уже некогда П. Н. Петровым, не оставлявший никаких сомнений в том, что Лосенко не мог быть автором картины,— письмо И. И. Шувалова, предлагающее трех мальчиков из хора гетмана Разумовского, спавших с голоса, обучать другому „художеству“.



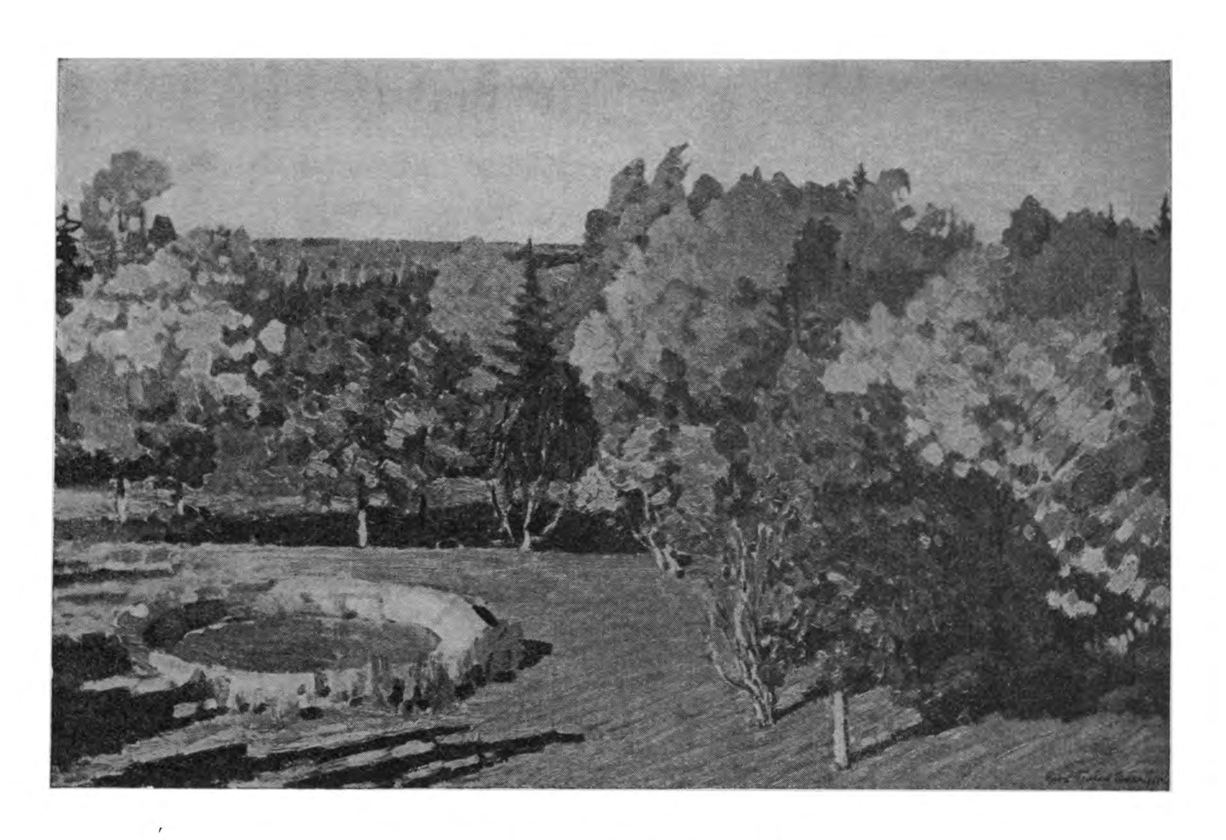
Старый дом в Ольгове. 1921 г. (Собр. Н. Р. Гагман).

Документ относится к 1754 году, между тем, на картине была подпись *ALosenko 1756*. Через два года после того, как мальчик постиг начатки рисования, он, конечно, не мог создать картину, являющуюся одним из лучших произведений не только русской, но и общеевропейской живописи XVIII века.

Надо было хорошенько изучить подпись на картине, являвшуюся таким образом явно поддельной. Обследование ее палеографических особенностей также не оставляло сомнений в ее недавнем происхождении: ни одна из латинских букв не имела характерного начертания середины XVIII века, а, напротив того, указывала на вторую половину XIX века. Кроме того, дата 1756 лежала на чинке, т. е. не на первоначальной живописи. Казалось, что все это давало достаточное основание для того, чтобы рискнуть смыть фальшивую подпись, в надежде найти под нею подлинную.

А вдруг под ней нет другой подписи? Уничтожать поддельную можно и должно лишь тогда, когда есть доказательства наличия подлинной, иначе незачем ее трогать: пусть будет свидетельницей подделки.

Тогда еще не применяли рентгеновских лучей к обследованию картин и пришлось прибегнуть к иному способу. Я просил реставратора попробовать как можно осторожнее смыть слой краски между двумя первыми буквами подписи, не задевая самую подпись. Под смытым слоем, легко сходившим при слабом растворе реста-



Разгар осени. 1921 г. (Собр. Е. В. Ляпуновой).

врационного состава, показались следы какой-то другой буквы. Когда все промежутки между буквами были промыты, стало очевидным, что под новой подписью есть старая. Тогда мы приступили к удалению всей верхней подписи, сходившей столь же легко, как и промежуточный фон, и мы получили следующую подпись, не поддававшуюся действию сильнейших растворов, следовательно изначальную: *I. Firsove*

После первых минут ликования настали часы и дни мучений, почти отчаяния. Что за странное имя? Что это за язык? Ни по-итальянски, ни по-французски, ни по-английски Firsove не означает ничего: ни такого слова, ни такого производного от аналогичного корня не существует. Сделав попытку перекинуться в скандинавские страны, я и там потерпел фиаско: и там подобного сочетания букв не оказалось.

Я ночи не спал, раздумывая о неожиданно постигшей меня неудаче, комбинируя на все лады слово, прибавляя к нему всевозможные окончания, но из этого ничего не выходило. Однажды ночью я вскочил, как ужаленный,— меня внезапно осенила мысль: *Фирсов,* просто русский Фирсов, наверно какой-нибудь *Иван Фирсов,* русский художник, работавший в Париже! Окончание в фамилии Firsove не только не останавливало меня, а, напротив того, еще больше подкрепляло в моей догадке: в середине XVIII века русские, под влиянием французской транскрипции русского произношения, писали фамилии на ОВ с приставкой е muet. Так, архитекторы Баженов и

Старов всегда писали свои фамилии по-французски Bajenove, Starove. Отсюда и Firsove.

Когда я на другое утро пришел в Галлерею и сообщил о своем неожиданном открытии, Черногубов хлопнул себя по лбу: „Как же это сразу в голову не пришло?“ А могло еще долго не притти, ибо кому я ни рассказывал об этом ранее, никто не мог разгадать странной загадки.

Списавшись с Дени Рошем, работавшим по истории русских пенсионеров Академии Художеств в Париже, я получил от него вскоре письмо, в котором он сообщил мне, что некий Иван Фирсов, пенсионер петербургской Академии, действительно жил и работал в Париже в середине 1750-х годов, был в почете и даже состоял старшиной русской колонии. В Русский музей поступили как раз около этого времени из Эрмитажа, бывшие некогда в растреллиевском дворце Бирона в Митаве, два декоративных панно, из которых одно, „Цветы и фрукты“, имело подпись: И. Фирсов. Хотя живопись панно и не похожа на живопись „Юного живописца“, но это в достаточной степени объясняется различием установок в интимной жанровой картине и декоративном панно. Возможно, конечно, что был еще один Фирсов, которому и принадлежит панно. Название „Юный живописец“ я дал картине потому, что оно точнее выражает тему.

Одна за другой картины стали получать новых авторов и новые названия. Следующей за фирсовской была мною намечена загадочная картина, автор которой считался неизвестным и которая носила название: „Ученик Академии А. Г. Варнек, рисующий с натуры в деревне“. Картина была явно не русского происхождения. Детальное обследование нижней части картины обнаружило в одном месте позднюю запись, по удалении которой выступила подпись автора:

„M. F. Quadal Pin. 1796.“

Третьяков покупал только русские картины, поэтому антиквар, предложивший ему для приобретения этот большой холст, предупредительно замазал подпись, выдававшую ее иностранное происхождение, и кстати сочинил, что, „по семейному преданию“ владельцев, изображенный на картине мальчик—не кто иной, как русский портретист Варнек в юности.

После того, как выяснилось, что автор картины моравский художник *Мартин Фердинанд Квадаль,* работавший в России в конце XVIII века до смерти, в 1808 году, удалось найти и название картины в каталоге его выставки, бывшей в Москве в 1804 году: „Юный Вертер, рисующий на дворе детей, коих он там находит“.

Знаменитый портрет в рост Екатерины II, с полной подписью: „*Писал Боровиковский*“, оказался произведением Рокотова, а подпись Боровиковского поддельной. Портрет Державина, работы Левицкого, оказался не Державиным и не Левицким; портрет сенатора с подписью Д. Левицкий—не работой Левицкого, а подпись—поддельной и т. д. Можно было бы написать на тему о новых атрибуциях и об уточнении сюжетов картин Третьяковской галлереи за 1913—1917 годы обширную монографию. Ее я и думал издать в качестве официального сборника Галлереи, но типографские затруднения первых лет революции этому помешали.

Данные инвентаризации доставляли новый материал для издания каталога реформированной Галлереи. В маршрут Галлереи не удалось внести всей четкости и ясности, так как этому мешали рогатки „незабвенности“; эти же рогатки лишили должной

стройности и каталог, в котором художников одной и той же эпохи пришлось поневоле размещать, отнеся их к разным залам.

В середине 1917 года мне удалось усилить штат хранителей еще на одну единицу, и этим ускорить работу над каталогом. Каталог картин и этюдов А. А. Иванова был проработан Н. Г. Машковцевым. Общее предисловие написано мною. Много усилий пришлось потратить на фотографирование подписей, данных в каталоге в факсимиле, и на подбор иллюстраций, которых не удалось набрать всецело из графического материала Галлереи, в то время достаточно скудного.

Инвентаризация была проведена на основе особо выработанных инвентарных карточек, и я вошел в думу с ходатайством об ассигновании средств на составление специальных шнуровых инвентарных книг, в которые должны были быть переписаны карточки и рядом с описанием каждой картины наклеена фотография с ее общего вида и деталей. Осуществить этого, однако, не удалось до настоящего времени.

Из новых приобретений, которыми удалось пополнить Галлерею, хотелось бы отметить хотя бы только наиболее значительные. К таким относится покупка портрета А. С. Пушкина, работы Кипренского. Портрет Пушкина, писанный в 1827 году Тропининым, находился уже в Галлерее, приобретенный Остроуховым в 1909 году. Знаменитый портрет Кипренского того же года находился у сына поэта, почетного опекуна, генерала А. А. Пушкина, не хотевшего при жизни расставаться с ним. Только в 1916 году, после смерти Александра Александровича, портрет удалось купить у его сына. Это дело устроил Черногубов, во-время сигнализовавший опасность потерять его для Москвы: вел. кн. Георгий Михайлович, президент Русского музея, не пожалел бы никаких денег для его приобретения в музей.

Большим делом было приобретение „Разборчивой невесты“ Федотова, пополнявшей скудное тогда еще собрание картин этого мастера, столь блестяще представленного в Румянцевском музее.

Немалым событием явилось одновременное приобретение картины Левицкого „Мальчик в маскарадном костюме“ (портрет Ф. П. Макеровского в детстве) и двух картин Михаила Шибанова—„Сговор“ и „Крестьянский обед“. Первая картина была необходима как единственный тип портрета-картины, отсутствовавший до тех пор в Галлерее, а вторые были вообще сенсационным открытием нового художника XVIII века, считавшегося до того полумифической фигурой в русском искусстве. А между тем картина его „Сговор“ обнаруживает в авторе большое мастерство, недюжинный композиционный талант и дар характеристики.

Вместо выбывшего из состава Галлереи и тем самым из каталога имени художника Лосенко, оказавшегося Фирсовым, в тот же день, когда были куплены картины Левицкого и Шибанова, у того же владельца, правнука Макеровского, дружившего с Левицким, мы приобрели чудесный эскиз Лосенко к его известной картине музея Академии Художеств—„Прощание Гектора с Андромахой“.

Важным также было приобретение первого эскиза портрета Павла I—С. С. Щукина.

Минуя картины художников недавнего времени, в том числе умерших тогда Врубеля, Серова, Рябушкина, я хотел бы остановиться на покупке вещей новейших художников, за которые мне изрядно досталось от черносотенной прессы.



Груши и чашка на голубом. 1921 г.

Мне всегда казалось, что директор Галлереи нового искусства в своих покупках должен проявлять максимум беспристрастия, отказавшись от своих личных вкусов, симпатий и антипатий. Он должен приобретать не то, что ему нравится, а то, что является вехой в поступательном движении искусства. Я мог ошибаться, но от этого правила никогда не отступал, теряя иногда друзей и наживая врагов. Моими первыми „скандальными" покупками были вещи Н. С. Гончаровой, которую я давно уже ценил, рекомендуя ее одновременно с Ларионовым вниманию коллекционеров. Уже в 1904 году, увидав на „ученической выставке" пастели М. Ф. Ларионова, я отправился его разыскивать. Он жил тогда в комнатушке в Замоскворечье. Придя к нему часов в 11 утра, я застал его в постели. Все стены были увешены пастелями и масляными этюдами. В тот же день И. И. Трояновский купил у него десяток пастелей.

В то время Ларионов был еще очень „смирным", стоя всецело на платформе импрессионизма. Вскоре он начал „леветь", левея не по дням, а по часам, при чем его главным партнером была Гончарова. Импрессионистический пейзаж Ларионова уже был куплен в Галлерею в 1907 году, но вещей Гончаровой не было. Я сразу взял у нее три, представлявших исчерпывающе ее ранний период, до эпохи „Ослиного хвоста", „лучизма" и „Свободной эстетики". О последней необходимо сказать несколько слов.

Основанная И. И. Трояновским, В. Я. Брюсовым и мною по образцу „Libre Esthétique" в Брюсселе, эта организация стала сразу главной цитаделью формализма. Мои попытки умерить воинственный пыл проповедников последнего не приводили ни к чему: я уже был в глазах Трояновского и Брюсова отсталым. О годах „Свободной эстетики"

можно было бы написать целую книгу, ибо она сыграла немаловажную роль в общем развитии русского искусства наиболее реакционного десятилетия русской интеллигенции — от 1907 до 1917 года, — но это уже тема самостоятельного значения, притом охватывающая не одну живопись, а и литературу и музыку. Касаться ее вскользь мне бы не хотелось.

В начале войны на одной из многочисленных тогда выставок в пользу раненых я увидел натюрморт с тыквой и баклажанами, написанный необыкновенно сильно и сочно, со свободою Рубенса или Снайдерса, красивый по цвету. Его автором оказался *Илья Машков.* Отправившись отсюда на другую выставку, я увидел и здесь ряд его натюрмортов и перед ними на стремянке самого художника, крывшего их лаком. Я в первый раз его видел и тут же предложил ему продать две вещи в Галлерею. Мне давно уже хотелось приобрести для Галлереи что-нибудь из вещей Машкова, но „Тыква" была первой, не вызывавшей у меня никаких сомнений и покорявшей из ряда вон выходящим дарованием и сверкающим мастерством. Я выжидал такой же бесспорной вещи и Кончаловского, чтобы ее купить, но то, что я видел до тех пор, было все еще либо сыровато, либо озорного порядка, — из категории так называемых „пугачей", которыми сами „бубновавалетчики" окрестили свои нарочито „левые" выверты, предназначенные для отпугивания „мещан".

Как-то Щербатов привез натюрморт Кончаловского, на сиреневом фоне, только что купленный М. Ф. Якунчиковой, предлагая его взять для Галлереи. Это было талантливо, написано с живописным темпераментом, но сыровато, почему я высказался против, настаивая на приобретении вещи, за которую впоследствии не было бы стыдно ни Совету, ни прежде всего самому автору. На другой день приехал тесть П. П. Кончаловского, В. И. Суриков, с недоумением спрашивая меня, что я имею против Петра Петровича?

— Ничего, очень его ценю и люблю, но поймите, что в его же интересах остановиться на чем-нибудь менее спорном.

— Тогда возьмите „Семейный портрет в розовой комнате".

— Вы знаете, какая травля ведется сейчас против меня и за мои „смирные" покупки, если же я водружу в Галлерею холст немногим меньший, чем „Стрельцы", притом всего с несколькими фигурами, то меня в недельный срок попросят убраться из стен Галлереи. Кроме того, это очень талантливо, я не спорю, но это тоже не без „пугачества".

Я был несказанно обрадован, когда вскоре после этого появилась такая абсолютно бесспорная вещь Кончаловского, как портрет его дочери Наташи, который я тут же предложил приобрести.

Но надо было восполнять и те пробелы в Галлерее, которые мне достались от времен Остроухова. Правда, будучи сам деятельным членом „Мира Искусства", я естественно не мог налегать на приобретение вещей моих ближайших друзей, почему вынужден был лишь в редких случаях прибегать к таким покупкам. Вот причина, почему мастера „Мира Искусства" были до революции в Галлерее слабо представлены. Зато удалось пополнить Галлерею произведениями художников „Голубой розы".

В 1904 году Мусатов повел меня на выставку „Московского товарищества" смотреть вещи молодого художника, которого он считал исключительно одаренным. То был *Павел Кузнецов.* Действительно, единственный подлинный наследник Мусатова, Куз-



Автопортрет в шляпе. 1921 г.

нецов сразу завоевал общее признание художников и тонких коллекционеров своей ярко выраженной индивидуальностью. Когда появилась „Голубая роза“, он был уже в ней старшим мастером: младшими были *К. С. Петров-Водкин, М. С. Сарьян, Н. Н. Сапунов, Н. Д. Милиоти* и не совсем вязавшийся с ними *Н. П. Крымов*. Хорошие вещи этих художников и приходилось выискивать для Галлереи. Сам я художник иного направления — реалист до мозга костей, но „Голубая роза“ — немаловажная веха, как бы к ней ни относиться. Из других тогдашних приобретений для Галлереи я считаю нужным упомянуть только о картине Левитана „Сумерки. Копны“, купленной в 1915 году, так как из-за этой покупки возник длительный конфликт между Щербатовым и остальными членами Совета.

Щербатов, живя в Наре, почти никогда не бывал в Галлерее, совершенно ею не интересуясь, хотя там и происходила огромная работа, ответственность за которую нес Совет в целом. Все остальные члены Совета, напротив того, постоянно заходили в Галлерею, принимая участие в обсуждении ряда очередных вопросов, которых всегда бывало вдоволь. Он редко участвовал даже на заседаниях Совета, несмотря на то, что повестки ему всегда аккуратно посылались.

В начале 1915 года, в разгар работ, он заехал в Галлерею. Увидав в зале Совета новую картину Левитана, он спросил: „Что это?“ Я ответил, что могу его поздравить

с новым приобретением: Совет только что приобрел для Галлереи эту вещь, одну из лучших левитановских вообще. Щербатов вспылил: „Как приобрел Совет? Без меня?" Я объяснил ему затруднительное положение, в котором очутился Совет, получив предложение владельца картины, либо приобрести вещь в течение ближайших дней, либо отказаться от нее, так как на картину имеется претендент.

Как раз эту именно, одну из последних картин Левитана я воспроизвел в своем „Введении в историю русского искусства", единственную из всех его вещей, считая ее лучшей, наиболее выразительной и в то же время необыкновенно лаконической. Мог ли я колебаться, получив предложение купить ее для Галлереи. Я немедленно собрал летучий Совет, и мы единогласно решили картину приобрести. Щербатову была также послана телеграмма.

Щербатов ушел, не сказав ни слова. Он в тот же день имел совещание с Остроуховым, и оба они открыли жестокую кампанию в прессе, обвиняя меня в диктаторских замашках. От обвинения в диктаторстве перешли к обвинениям в оскорблении „незабвенной памяти". Щербатов в своей запальчивости и озлоблении совершенно забыл, что вся реформа проводилась с одобрения Совета, между прочим и с его собственного благословения. Началась схватка не на жизнь, а на смерть. Опытный в думских интригах Остроухов, при помощи зятя Гучкова, сразу перевел вопрос на почву борьбы партий.

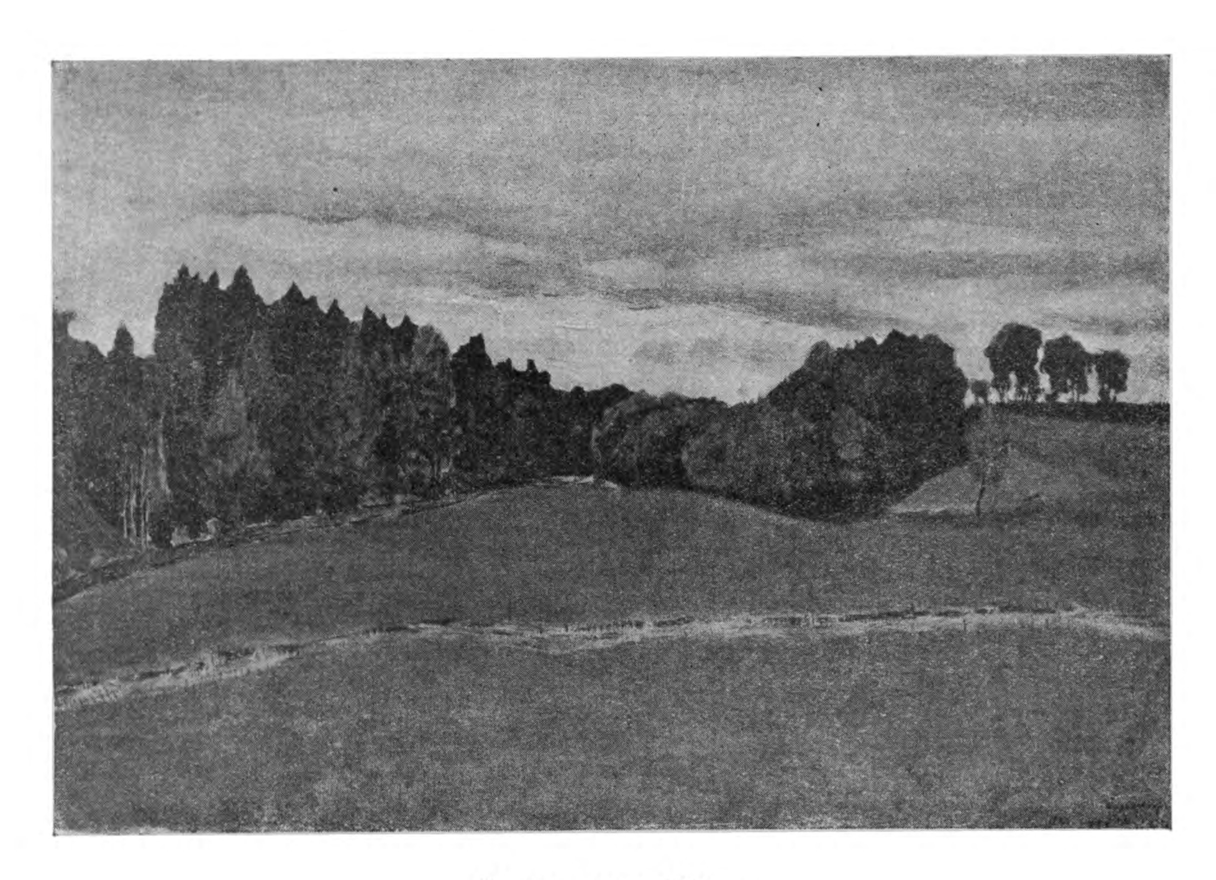
В прессе появились статьи щербатовского зятя Евгения Трубецкого „Захватное самодержавие в Третьяковской галлерее", Влад. Маковского „Крушение художественных учреждений в Москве", Н. Кравченко „Третьяков и его исказители", Сергея Глаголя „Павел Третьяков или Игорь Грабарь?", Московского старожила „Московский вандал" и сотни других. Атмосфера была насыщена злобой и неправдой.

К осени перевеска была закончена. Прогрессивные гласные настаивали, чтобы я сделал исчерпывающий доклад в думе, для чего должен был быть выделен специальный день. В октябре я сделал доклад, предпослав ему предварительно осмотр новой развески со стороны всего состава думы. Я сам водил гласных по залам, разъясняя смысл развески и ее принципиальные установки. Гласные даже консервативной группы были, видимо, удовлетворены реформой Галлереи, и кляузы Щербатова и Остроухова, вздорные и неумные, не возымели действия, на которое были рассчитаны. Но все же окончательное решение затянулось, и только в мае 1916 года дума всецело одобрила реформу, проведенную Советом Галлереи. Это была огромная победа и немалое утешение за поистине гигантскую работу, проведенную в течение 1913, 1914 и 1915 годов.

Почти одновременно с избранием меня в попечители Третьяковской галлереи я был назначен действительным членом Академии Художеств. Мне надо было каждый месяц ездить туда на заседания Совета Академии. Обычно я останавливался у А. А. Зилоти, так как у меня всегда было о чем беседовать с Верой Павловной по разным делам Галлереи и мы ходили с нею по петербургским выставкам. У Зилоти останавливался и С. В. Рахманинов, двоюродный брат Александра Ильича.

В то время Зилоти дирижировал своими симфоническими концертами и у него постоянно бывали по вечерам после концертов исполнители — Скрябин, Сергей Прокофьев и другие. Был раз и Никиш.

После Февральской революции был организован Совет по делам искусства при комиссаре временного правительства над бывшим министерством двора. Этим комиссаром



Майская зелень. 1922 г.

был *Ф. А. Головин,* заместителем которого по Москве был *М. В. Челноков.* Я, в свою очередь, был заместителем последнего. Главным делом, которым пришлось заниматься по этой общественной линии — ибо службой это не было, никакого жалованья не полагалось и было это не слишком четко вообще,— была эвакуация сокровищ Эрмитажа в Москву. Дело это было затеяно напрасно, по личной инициативе Керенского, которого Бенуа никак не мог убедить отказаться от эвакуации — ненужной, бесцельной и небезопасной. Возня была невероятная как в Петербурге, в Эрмитаже, так и в Москве, в Кремле.

Только что эвакуация была закончена, как грянула Октябрьская революция. Челноков бежал из Москвы еще до Октября, и мне приходилось вместо него собирать заседания Московского Совета по делам искусства, в состав которого входили все видные деятели искусства: *А. И. Южин, В. И. Немирович-Данченко, Л. В. Собинов* и много других,— всех не вспомню. Когда начались вспышки саботажа, я пригласил повестками в Исторический музей всех работников искусства, какие были налицо в Москве. В подавляющем большинстве явились музейные работники. В музеях саботажа еще не было, но он мог каждую минуту возникнуть, почему и надо было со всей решительностью выступить против всяких попыток перекинуть его из банковских, городских и большинства государственных организаций и учреждений в музеи. В этом смысле я высказался, открывая собрание и акцентируя на моменте охраны музейных



Лучезарное утро. 1922 г.

сокровищ. „Если вам дороги эти сокровища, вы все останетесь на местах, если вы уйдете, значит вы притворялись, что они близки вашему сердцу“,— говорил я, приглашая оставаться всех на своих местах. В этом духе и была принята подавляющим большинством резолюция.

Но вскоре и государству пришлось подумать об организации охраны музейных ценностей и памятников искусства и старины. Головинский Совет в значительной степени обязан своим возникновением стихийному отливу художественных антикварных ценностей из России за границу, испугавшему временное правительство. В дни Керенского увозили целыми поездами обстановку, картины, скульптуры, драгоценности. То же продолжалось и в начале Октябрьской революции.

По мысли В. И. Ленина, еще во время пребывания первого советского правительства в Петербурге, бывшем уже тогда „Петроградом“, *А. В. Луначарский* организовал в ноябре 1917 года при Наркомпросе „Коллегию по делам музеев и охране памятников искусства и старины“. Возглавлял ее *Г. С. Ятманов,* главными помощниками которого были *П. П. Покрышкин* и *К. К. Романов.* Постоянное участие в заседаниях коллегии принимали *Н. Я. Марр, С. Ф. Ольденбург, С. Н. Тройницкий, И. А. Орбели, Н. П. Сычев* и *П. И. Нерадовский.* Вскоре „коллегия“ была переименована в „отдел“. Когда возникла мысль о переезде правительства в Москву и явилась надобность в кон-



Портрет жены художника, в шубе.

1930 г.

струировании при Наркомпросе в Москве аналогичного органа, Луначарский в конце 1917 года прислал ко мне Ятманова и тов. Кюммеля, заведывавшего Комиссариатом имуществ Республики, предложив мне организовать из московских работников коллегию, аналогичную петроградской.

Я пригласил к себе хранителей Румянцевского музея *Н. И. Романова* и *Т. Г. Трапезникова,* а из Третьяковской галлереи Н. Г. Машковцева, и мы начали вместе комбинировать коллегию.

Вскоре приехал А. В. Луначарский и водворился в здании лицея цесаревича Николая, того самого катковского лицея, который я знал уже свыше тридцати шести лет и где мне была знакома каждая комната и каждая парта в классе, все еще остававшиеся на местах. Наркомпрос занимал тогда, в начале 1918 года, только несколько комнат по сторонам вестибюля. Анатолий Васильевич, которого я видел первый раз, сказал мне, что он очень надеется на мою помощь, в которой нуждается. Он изложил мне свои мысли об организации, составе и задачах „Всероссийской коллегии" и при ней „Отдела", прося меня также поделиться с ним своими, и мы за беседой, продолжавшейся свыше двух часов, не заметили как из Наркомпроса все уже ушли, кроме сторожа, дожидавшегося с ключами в руках у дверей соседней с кабинетом наркома комнаты.

Заметив на моем лице озабоченность, Анатолий Васильевич спросил меня, нет ли у меня каких-нибудь неприятностей. Я сказал, что меня с семьей хотят выселить из квартиры, которую собираются заселить прибывшими из Петрограда рабочими.

— Подождите, мы сейчас соорудим бумажку,—сказал он и вышел из кабинета, чтобы продиктовать машинистке бумагу.

Но никого уже не было. Анатолий Васильевич сел за машинку и быстро написал в Замоскворецкий совет бумагу, прося оставить меня в покое. Нужна была только печать, которая оказалась запертой. Что было делать? Он взял со стола тяжелый бронзовый разрезной нож и вопросительно поглядел на меня.

— Взломать разве? Ведь нельзя же ждать до утра?

Мы вместе взломали стол, он достал печать, подышал на нее и приложил к бумаге.

Давая ее мне, он на всякий случай посоветовал, если бы встретились какие-нибудь препятствия, зайти к только что приехавшему из Парижа Н. А. Семашко, жившему, по его словам, рядом со мной на Пятницкой и бывшему, помнится, председателем Замоскворецкого районного совета. Визита к Николаю Александровичу не понадобилось: бумага Луначарского возымела магическое действие в районе, и меня больше не тревожили.

Когда я шел из здания бывшего лицея домой с бумагой Анатолия Васильевича, я думал: „Не похож же этот комиссар по просвещению на тех министров народного просвещения, которых мне доводилось видеть. В первый раз его вижу, а мне он точно давно знакомый и близкий".

На другой же день я приступил к организации „Отдела" при коллегии, начав прежде всего с аппарата. Я обратился к своему давнему знакомому С. А. Детинову, знавшему хорошо делопроизводство по службе в комитете по делам военнопленных. Он кончил Училище живописи, где был учеником Серова, а затем Московский археоло-

гический институт, следовательно разбирался в делах, которыми нам предстояло заниматься. Я пригласил еще знакомую машинистку О. В. Петрову. Мы стали собираться сперва втроем с Машковцевым и Трапезниковым, потом к нам присоединился Б. С. Петровский, и мы обсуждали дела, передававшиеся нам по принадлежности из общего делопроизводства Наркомпроса. 26 мая 1918 года был организован 32-й отдел Наркомпроса—музейный.

Дел с каждым днем становилось все больше и больше. Моя подпись ничего не значила в тех кругах, где приходилось более всего опасаться за сохранность произведений искусства,—в крестьянстве, в усадьбах. После первых же шагов нашей деятельности я высказал свои опасения и сомнения Анатолию Васильевичу, сейчас же с ними согласившемуся и сказавшему, что он переговорит с В. И. Лениным о назначении во главе коллегии комиссара.

Вскоре коллегия расширилась, охватив не только вопросы охраны искусства и музейные, но и чисто художественно-творческие. Тогда-то появились *Д. П. Штеренберг, В. Г. Татлин, Б. Д. Королев, С. Т. Коненков,* но тогда же начались и бесконечные споры и дискуссии, ничего не выяснявшие и все запутывавшие. Выяснилась только полная несостоятельность существования в одном учреждении столь различных по установкам и даже функциям групп, как музейщики и художники, почему и произошло их разделение на две самостоятельные коллегии.

Мы в нашей коллегии, переименованной вскоре в „Отдел по делам музеев и охране памятников искусства и старины“, всецело ушли в работу, отвечавшую точному смыслу этого длинного названия. Мы „музействовали“ и „охраняли“, тогда как художники больше разрушали.

Одним из первых больших дел „Отдела“ была разработка декретов о национализации крупнейших частных художественных собраний, об учете и охране произведений искусства и о национализации Троице-Сергиевской лавры. Инициатива всех этих декретов исходила от В. И. Ленина. Они шли от нас к нему на утверждение, и некоторые из них, как декреты о национализации частных собраний и лавры, он лично исправил, значительно усилив ответственность заведующих за их сохранность. Особенно много исправлений он внес в декрет о национализации Троицкой лавры.

Владимир Ильич вообще придавал чрезвычайное значение делу охраны исторических сооружений. Он всегда запрашивал, можно ли расширить то или другое окно в старом здании или пробить дверь где-нибудь, не давая никаких распоряжений до положительного ответа. Я был в курсе всех этих переговоров. Однажды Владимир Ильич дал нам такой нагоняй, от которого мы долго не могли опомниться. Гуляя как-то по Кремлю в его нижней части, примыкающей к Москворецкой стене, он заметил в одной из церквей разбитое окно. Его разбили игравшие там дети. Владимир Ильич тотчас же сделал выговор зав. музейным отделом, сказав, что дело охраны памятников в Кремле стоит не на должной высоте, что он требует большей к ним внимательности и что необходимо привлечь к строгой ответственности всех нас. Летом 1918 года уж действовал реставрационный п/отдел, в котором работали *И. Е. Бондаренко, Д. С. Марков, И. В. Рыльский, П. Д. Барановский, Н. Р. Левинсон* и другие. В июне 1918 года приступила к работе реставрационная группа, организованная мною из нескольких реставраторов-иконников, во главе с Г. О. Чириковым и историком искусства В. Т. Геор-



Старый дуб. 1922 г.

гиевским. Мы начали с обследования стен старого собора Спасо-Андроникова монастыря, расписанного некогда фресками Андрея Рублева. Удалось найти лишь бесформенные, но красивые пятна фресок, сплошь иссеченных в XIX веке, перед тем как стены заново перештукатуривали. Из Спасо-Андрония мы перебросились в Кремль, где обследовали стены Благовещенского собора.

Вскоре мне удалось организовать в помещении бывшей московской конторы синода реставрационную мастерскую — первичную ячейку учрежденной вслед за тем „Всероссийской комиссии по делам реставрации", превратившейся впоследствии в „Центральные государственные реставрационные мастерские". Вначале в комиссии принимали участие *П. П. Муратов* и вернувшийся из плена Н. М. Щекотов, ближайшее же руководство ею лежало на мне. Первые вскоре отошли от этого дела, мало их интересовавшего.

Самым большим делом реставрационной „мастерской", или реставрационного отдела „Главмузея" — он же впоследствии реставрационный п/отдел музейного отдела — было планомерное раскрытие древнейших памятников живописи, византийской и русской, сохранившейся в древних монастырях и церквах. Достаточно назвать только несколько

памятников, известных ныне всему миру, чтобы понять значение работ, произведенных за время революции группой подлинных энтузиастов своего дела — реставраторов-практиков и теоретиков.

На первом месте здесь должны быть поставлены икона Владимирской богоматери из московского Успенского собора и фрески Дмитровского собора во Владимире, открытые одновременно с фресками Андрея Рублева в Успенском соборе, там же, специальной реставрационной экспедицией, работавшей во Владимире все лето 1918 года и часть следующего года. Одновременно в Кремлевской мастерской был реставрирован знаменитый чин Благовещенского собора, остатки Рублевского чина из Звенигорода, „Никола“ из Новодевичьего монастыря. В том же году открыла свои действия реставрационная мастерская в Троицкой лавре, где в течение пятнадцати лет был раскрыт почти весь рублевский иконостас. Позднее мы перебросили часть реставрационных сил в Новгород и Псков, где, кроме ценнейших икон, были открыты: в первом — фрески Феофана Грека, в церкви Спасо-Преображения, во втором — фрески Мирожского монастыря. В дальнейшем открыты значительные фрески рублевского типа в Звенигороде и всемирно известные иконы Оранты, Дмитрия Солунского из г. Дмитрова, Владимирской из Владимира, двух Толгских икон, Свенской богоматери, Георгия и Знамения из Новогорода.

Отвлекаемый постоянными поездками, я с 1922 года должен был отказаться от обязанностей заместителя заведующего.

Не менее важным делом была организация трех крупных и до пятнадцати мелких экспедиций в различные области Союза, для обследования на местах сохранности памятников искусства, их обмеров, описания, фотографирования и в необходимых случаях вывоза.

В 1919 году удалось организовать две экспедиции по верхнему и среднему течению Волги, а также по Москве-реке и Оке, а в 1920 году — экспедицию по Северной Двине и Белому морю. Эти три экспедиции на предоставленных нам пароходах дали огромный историко-художественный и археологический материал, легший в основу дальнейших научно-исследовательских работ. К сожалению, и этот материал до сих пор опубликован только частично.

Кроме этих больших экспедиций уже Центральными государственными реставрационными мастерскими были организованы менее численные по составу экспедиции на Онежское озеро (1925 г.), в Западную область (1928 г.), в Крым (1927 г.), в Закавказье (1929 г.) и ряд других.

Одной из основных работ реставрационных мастерских была их научно-консультационная деятельность, необходимая Наркомпросу в целом и музейному отделу в частности при решении вопроса о сломке или переделке тех или других исторических сооружений. Право „вето“ принадлежало только Наркомпросу. Мастерские же пользовались лишь совещательным голосом. С самого их возникновения, еще в виде „Всероссийской комиссии по делам реставрации“, еженедельно по вторникам происходили заседания архитектурной комиссии, на которых обсуждался и взвешивался со всех сторон очередной „сломочный“ вопрос. Решение требовало больших знаний историко-археологического порядка и опыта. Чаще всего решения были единогласными, но случались и длительные дискуссии, с горячими выступлениями за и против сохранения памятника.



Октябрь. Запущенный парк. 1922 г.

В комиссии была выработана научно-теоретическая основа охраны и реставрации памятников архитектуры, применявшаяся все время на практике. В 1925 году мы торжественно отпраздновали 300-е заседание комиссии и подписание мною ее 300-го протокола. Эти протоколы с приложениями уже одни являются драгоценным научно-исследовательским материалом и когда-нибудь, конечно, будут опубликованы. В 1934 г. имело место пятисотое заседание.

Одной из важнейших работ, проведенных в музейном отделе под моим непосредственным руководством, была та, которую пришлось в ударном порядке организовать в 1922 году, во время изъятия церковных ценностей.

Декрет об изъятии церковных имуществ не оговорил права Музейного отдела отбирать во время изъятия ценности исключительно музейного значения для пополнения музеев. Была опасность, что при спешке с изъятием, могут случайно попасть в лом произведения из золота и серебра мирового значения. Я решил итти тотчас же к А. В. Луначарскому. Я застал его дома, в кабинете Потешного дворца, где была его квартира. Когда он увидел меня, входящего в кабинет, он неистово замахал руками, прося отложить беседу, хотя бы и очень интересную и важную, до другого дня.

— Не могу! Не могу! Не могу! — крикнул он мне. — Через час — заседание суда над эсерами, а я выступаю в качестве общественного обвинителя.

Я сказал, что даже до вечера опасно отсрочивать дело, из-за которого я его потревожил, и в двух словах рассказал о своих опасениях. Анатолий Васильевич сразу оценил опасность и написал несколько слов М. И. Калинину, прося его немедленно, вне очереди, принять меня.

Через четверть часа я был уже принят Михаилом Ивановичем. Внимательно меня выслушав, он спросил:

— А где же вы были раньше?

— Никто же Главмузей не звал и не оповещал о предстоящем декрете. — Я объяснил, что есть небольшие, с виду ничего собою не представляющие серебряные вещицы, которые дают на рубль лома, тогда как их антикварная рыночная ценность — сто рублей и больше. Есть и такие, что десять тысяч потянут.

— Да, это не годится.

Михаил Иванович тотчас же вызвал П. Г. Смидовича, и тут же было написано дополнительное разъяснение к декрету, запрещавшее производить изъятие церковных ценностей в отсутствии представителя Главмузея.

Музеи в течение 1922-1923 годов обогатились предметами прикладного декоративного искусства так, как не обогащались в течение десятилетий до революции.

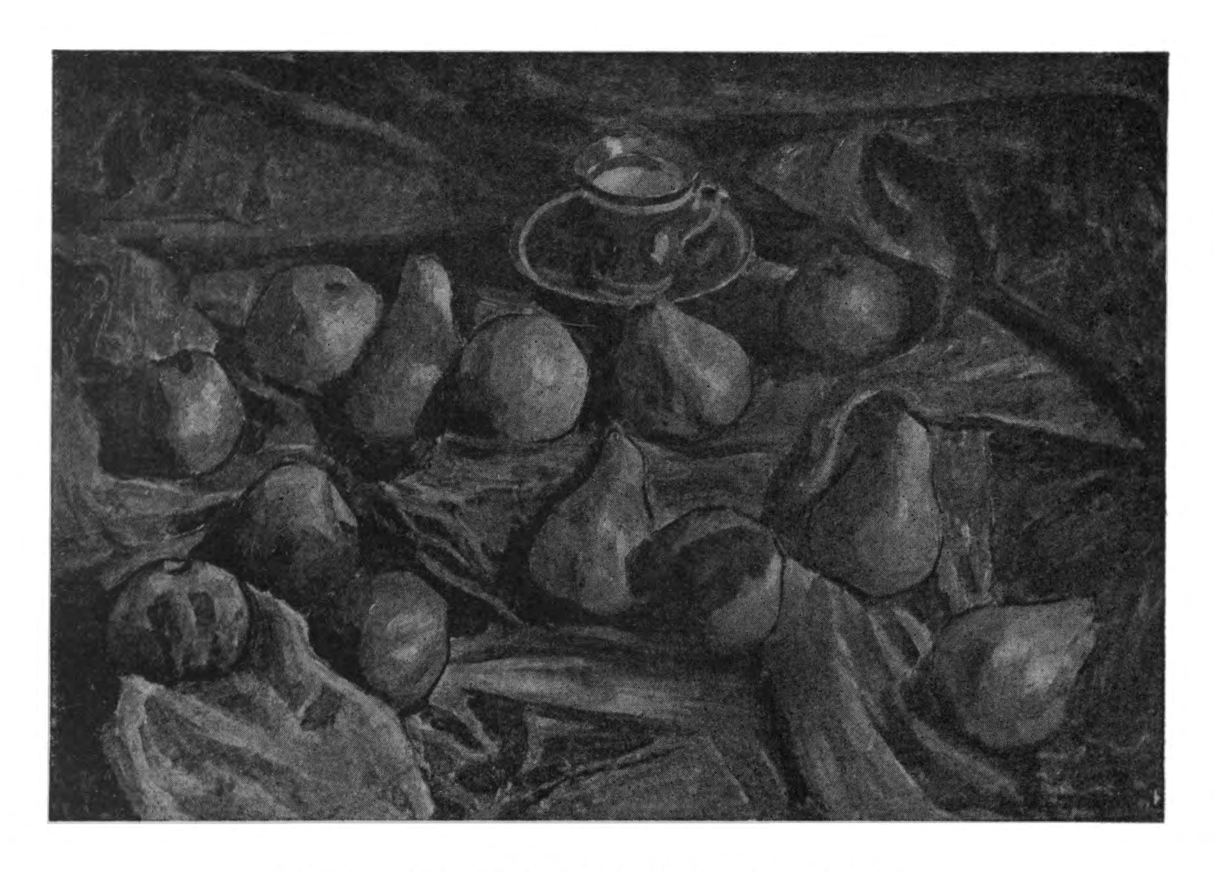
В 1924 году я получил от О. Ю. Шмидта приглашение взять на себя редактирование отдела русского и нового западного искусства в „Большой Советской Энциклопедии". Я состоял редактором до 1930 года, когда, выйдя из реставрационных мастерских, решил одновременно оставить и кропотливую библиографическую работу, отнимавшую массу времени и приносившую мало утешения: я решительно не соглашался с установкой, по которой в энциклопедии, являющейся прежде всего справочником, пять слов на одной и той же странице должны иметь буквально тождественную, дословно повторяющуюся назойливым рефреном, вводную социологическую предпосылку.

С момента организации Музейного отдела работы в Третьяковской галлерее затихли, но с конца 1919 года опять пошли полным ходом. В декабре этого года, к 50-летию со дня рождения К. А. Сомова, в ее стенах была организована выставка его произведений. За нею последовали выставки М. А. Врубеля, К. А. Коровина, П. П. Кончаловского. Но самыми замечательными были выставки Рокотова, Левицкого и Репина, по-новому осветившие творчество этих мастеров. Что касается первых двух, то можно смело утверждать, что мы по-настоящему только на этих выставках узнали их подлинное, не искаженное лицо, бывшее до того завуалированным всякими домыслами лже-искусствоведческого толка.

В бытность мою директором Третьяковской галлереи в 1922 году, у меня произошел забавный конфликт с моим старым товарищем по академии *Ф. А. Малявиным*. Делая в этом году альбомные портретные зарисовки в Кремле, он добился постановления Малого Совнаркома, предоставлявшего ему право изъятия из всех музеев Республики его картин и вывоза их за границу для персональной выставки большого масштаба.

Когда он явился ко мне в Галлерею и потребовал выдачи его картин, я категорически ему в этом отказал.

— Так ведь есть же декрет Малого Совнаркома,— возразил он, показывая копию постановления.



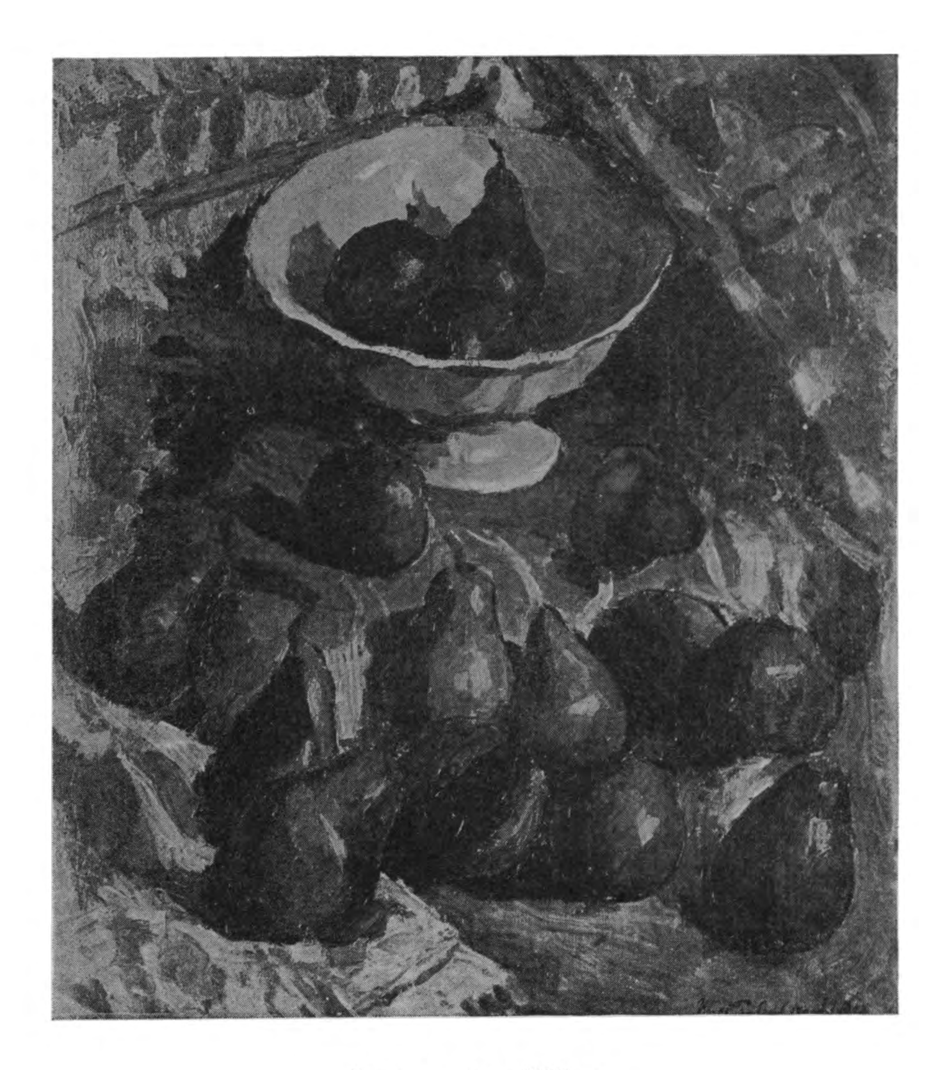
Груши на зеленой драпировке. 1922 г. (Гос. Трет. галлерея).

— Декрет был принят без представителя заинтересованной стороны — Главмузея, который его немедленно обжалует.

Постановлением ВЦИК декрет был отменен и Малявину в его домогательстве отказано. Переехав через границу, он тотчас же, уже в Риге, показал свое отношение к Луначарскому и Ленину, рисуя всюду на них скверные карикатуры.

Около этого времени я, за множеством дел по Главмузею, Галлерее и реставрационной мастерской, несколько отошел от работ по московскому отделению Академии истории материальной культуры, в которой большая деятельность была развита мною с группой сотрудников в 1919 и 1920 годах.

С 1918 года я не мало сил и времени отдал театру, состоя руководителем художественно-постановочной части государственного Малого театра. Я начал работать с покойным *А. А. Саниным,* человеком огненного темперамента и исключительного режиссерского таланта. Во главе театра тогда стоял *А. И. Южин,* ближайшим сотрудником которого был *С. А. Головин.* Я следил за тем, чтобы декорации и костюмы не расходились стилистически с эпохой пьесы. Я впервые привлек в театр Д. Н. Кардовского, поставившего при мне „Лес“, а позднее „Ревизора“. Об этих годах, о работе бок о бок с *Ермоловой, Садовской, Южиным,* а позднее, уже при *В. К. Владимирове,* с *В. Н. Давыдовым* и *Степаном Кузнецовым* у меня сохранились наилучшие воспоминания.



Груши и ваза. 1922 г.

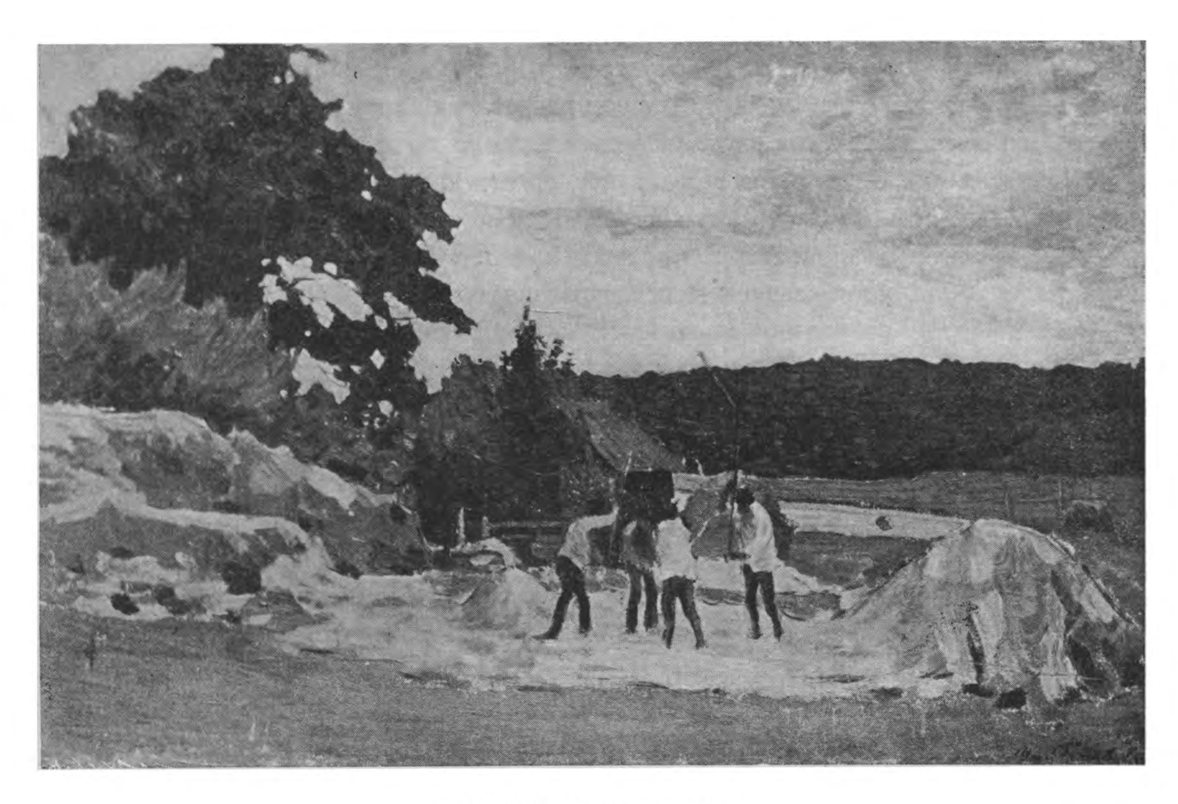
Когда в начале революции был реорганизован Московский университет, я был назначен профессором на отделении искусства. Я решительно отказался от лекций по истории искусства, согласившись читать только специальный курс по теории и практике научной реставрации памятников искусства и старины. Такого курса не было и до сих пор нет ни в одном университете Европы и Америки, и доставляла радость эта работа по целине. На отделение искусства поступали будущие искусствоведы и музееведы, которые с реставрационной дисциплиной должны быть основательно знакомы, почему я и настоял на включении этого курса в программу отделения. Наряду с чтением лекций я организовал семинарий, и мы со студентами знакомились с делом в реставрационных мастерских и в музеях перед самыми памятниками искусства, что давало значительно больше, чем обычного типа лекции.

Начиная с 1925 года, я всецело посвятил себя работе в реставрационных мастерских, отказавшись постепенно от директорства в Третьяковской галлерее, от заведывания



Светлана.

1933 г.



Молотьба цепами. 1923 г.

реставрационным подъотделом музейного отдела и под конец от преподавательской деятельности в первом Московском государственном университете, где я в течение десяти лет читал курс „Теории и практики научной реставрации памятников искусства и старины“. В 1930 году я просил освободить меня и от обязанностей директора реставрационных мастерских, чтобы всецело отдаться живописи и, на досуге от нее, историко-литературной работе.

Мне было тяжело покидать дело, мною начатое и выпестованное, соединенными усилиями всех моих сотрудников и друзей вознесенное на большую научную высоту, общепризнанную в западно-европейских музейных и научно-художественных кругах. При всех известных типографских и издательских затруднениях мне все же, всякими правдами и неправдами, удалось выпустить два сборника „Реставрационных мастерских“ один — в 1926, другой — в 1928 году. Оба эти сборника нашли восторженную оценку за границей, со стороны крупнейших византинистов Берлина, Парижа, Лондона и Нью-Йорка, а также со стороны историков искусства вообще. К сожалению в них опубликована лишь незначительная часть того, что сделано было за первые десять лет революции в совершенно новой, неизвестной ранее области исследования, выявления и изучения памятников искусства методами реставрационной теории и практики. Задуманному в 1929 году третьему сборнику не было уже суждено осуществиться, почему совершенно неотмеченной осталась работа по исследованию памятников живописи при помощи лучей Рентгена, ультра-фиолетовых и других, поставленная в мастерских

С. А. Тороповым серьезно и углубленно. Эту работу Советский Союз мог бы с гордостью противопоставить всему, что в данном направлении производится сейчас в Лувре и других мировых музеях, без риска оказаться ниже их по своим достижениям. В славном древнем здании, в котором помещались мастерские, по преданию доме Малюты Скуратова, на самом же деле постройке XVII века, с фасадом петровского зодчего *Зарудного,* протекли лучшие творческие годы моей научно-исследовательской деятельности. Здесь были мною написаны исследования об *Андрее Рублеве* и о мадонне Del Popolo Рафаэля, вывезенной мною из Нижнего Тагила в 1925 году. Здесь же протекала общая дружеская, исполненная подлинного энтузиазма работа всего нашего реставрационного коллектива, не знавшего склоки, трений и даже простого недружелюбия.

Недавно весь Советский Союз пережил тяжелую утрату — умер *Анатолий Васильевич Луначарский.* Создатель музейного отдела и убежденный защитник реставрационных мастерских от всех и всяких наскоков, откуда бы они ни исходили, он был той гранитной скалой, за которой они могли развивать и ширить свою деятельность. Его утрату все мы почувствовали болезненно, я лично — с особенной остротой, ибо его отношение ко мне было исключительно трогательным и нежным. Когда в мае 1928 года Совнаркомом было установлено новое звание „заслуженного деятеля искусства", Анатолий Васильевич представил меня первым к нему, о чем сообщил мне в тот же день по телефону и чем тронул до глубины души. Он позвонил мне в реставрационные мастерские, и я понял, что он имел в виду отметить именно эту сторону деятельности, особенно им ценившуюся.

В 1930 году мне приходилось выбирать между администрированием, становившимся день ото дня сложнее и труднее, и личным творчеством. Выбора для меня не было. Назначение мне Совнаркомом высокой персональной пенсии открывало возможности и ускорило мой уход. Как ни тяжело было расставаться со старыми, верными, беззаветно преданными делу друзьями, но тоска по живописи взяла верх.

X

ВОЗВРАЩЕНИЕ К ЖИВОПИСИ

1920—1935

Полоса натюрмортов. На Северной Двине. Поездка в Ригу. Ольгово. Кунцево. Крылатское. Поездка в Америку, Берлин, Мальме, Копенгаген, Париж, Лондон, Нью-Йорк. Жилино. Косино. В Крыму. Успенское. Московское общество художников (ОМХ). Поездка по Европе. Берлин, Мюнхен, Кельн, Париж, Брюссель, Гаага, Амстердам, Гаарлем. Портреты. Новые живописные искания.

Когда поглощенный „Историей русского искусства“, строительством больничного городка и реформой Третьяковской галлереи, я в течение пяти лет — с 1909 по 1913 — не дотронулся до кисти и красок, я это почувствовал при первой же попытке вернуться к живописи, о чем уже упоминал выше. Понадобилась долгая и упорная работа, чтобы вернуть руке утраченное мастерство, восстановившееся только в 1916 году. Но вихрь событий уже в следующем году вновь прервал с такими усилиями налаженную работу. За весь 1917 год я сделал только один сносный этюд с березами и клеверным полем, при вечерних лучах августовского солнца, находящийся в Вологодском музее. После этого в течение двух с лишним лет я снова не брался за кисть. Было не до того: сперва Совет по делам искусства, эвакуация Эрмитажа, затем организация музейного отдела, реставрация, экспедиции, огромный размах музейного дела — захлестнули меня неотложными задачами и грандиозными перспективами. Однако мне не хотелось повторять печального опыта пятилетия, потерянного для живописи, и я решил, пока не поздно, принять меры к восстановлению вновь утраченных звеньев своей живописной цепи.

Хорошо зная оздоровляющую силу организованной натюрмортной дисциплины, я ставил себе десятки натюрмортов из фруктов, комбинируя последние с соответствующими тканями. Большей частью это были яблоки — желтые, красные, зеленые, оранжевые, на голубых, синих, розовых, белых матерчатых фонах. Каждый следующий выходил лучше предыдущего, и через год после первого, сделанного в ноябре 1919 года, мне удались уже такие, как „Красные яблоки на синей скатерти“ в собрании Е. В. Ляпуновой и „Красные яблоки на розовой скатерти“, бывшие уже не только восстановлением утраченного, но и некоторым плюсом вообще, главным образом в смысле силы цвета и упрощенности формы.

Во время волжских экспедиций 1919 года я аккуратно брал с собою ящик с красками и этюдником, но привозил их с собою обратно, не дотронувшись до них за

все путешествие. Осенью следующего года, во время поездки по Северной Двине, после основательной натюрмортной зарядки, я уже написал серию этюдов, среди которых были неплохие. Особенное удовлетворение доставил мне один, написанный на Сийском озере. Сийский монастырь, издали, при лучах вечернего солнца, производил впечатление выросшего прямо из воды, посреди озера. Было что-то сказочное во всем этом, и я с жаром написал этюд, с лодкой на первом плане.

Вернувшись в Москву, я уже не переставал писать натюрморты, которые были для меня тем же, чем являются гаммы и экзерсисы для музыканта,—средством поддерживать беглость руки, не давать ей застояться.

В самом начале 1921 года, около двенадцати часов дня, мне позвонили в Третьяковскую галлерею из Кремля:

— Я у телефона.

— Необходимо, чтобы вы сегодня же в четыре часа выехали в Ригу.

Я взмолился: нельзя ли хоть завтра. Договорились. На другой день мы вместе с *А. К. Виноградовым,* тогдашним директором Ленинской библиотеки, выехали в Ригу на конференцию по заключению мирного договора с Польшей, в качестве экспертов, Виноградов — по библиотечному делу, я — по искусству. Нам сказали, что одновременно из Петрограда выезжает *С. Ф. Ольденбург,* на которого возлагается защита научных коллекций.

Мы три месяца провели в Риге, живя в „Петербургской гостинице", против замка, снятой целиком для российско-украинской делегации. Виноградов вскоре должен был вернуться в Москву, мы же с Ольденбургом оставались до конца, присутствуя при заключении мира. За три месяца совместной жизни мы очень сошлись и сдружились. Я имел возможность оценить обширные знания, огромную культурность и личную обаятельность этого замечательного человека.

Происходили бесконечные заседания и совещания, приходилось немало работать и дома, готовясь к выступлениям, но все же бывали часы и дни отдыха, которыми я пользовался для занятий живописью. Я писал этюды в городском парке, в конце февраля — начале марта, писал натюрморты и интерьеры, привезя в Москву шесть законченных вещей, после того как выставил их в Риге.

Поездка в Ригу была очень важной для меня в смысле уяснения себе того решительного сдвига, который совершился к тому времени во всем европейском искусстве. Я уехал из Москвы в разгар „супрематизма" и прочих „измов", безраздельно властвовавших в советском искусстве в первые годы революции. Все реалистическое, жизненное, даже просто все „предметное" считалось признаком некультурности и отсталости. Многие даровитые живописцы стыдились своих реалистических „замашек", пряча от посторонних глаз простые, здоровые этюды и выставляя только опыты кубистических деформаций натуры, газетных и этикетных наклеек и тому подобный вздор.

Приехав в Ригу, я в первый свободный час отправился по книжным магазинам знакомиться с последними парижскими художественными новинками. Пересмотрел журнал „L'amour de l'art", дававший представление о „последнем крике парижской моды", купил всю серию дешевых монографий новейших французских художников, познакомился и с немецкими журналами. Мне стало ясно, что в европейском искусстве за последние годы произошел заметный поворот от французского кубизма и немецкого экспрес-



Ясный осенний вечер. 1923 г. (Гос. Трет. галлерея).

сионизма к новому культу формы и рисунка. Больше всего удивили строгие рисунки главаря всего „левейшего“ движения — Пикассо, сделанные тонким контуром, ясные, четкие, вызывавшие в памяти рисунки Энгра. Матисс снова стал объемнее, разрешая задачи солнечного света и отказавшись от плоскостного, плакатного плана прежних работ. Последней новинкой оказался *Дюнуайе де Сегонзак,* живописец-предметник, типа „Бубнового валета“. Все это было весьма мало похоже на то, что творилось в то время в Москве, где „левые“ не только не думали о сдаче своих позиций, а напротив того, казалось, только еще начинали разворачивать свои силы.

В марте я вернулся в Москву. Узнав о моем возвращении, Анатолий Васильевич позвонил мне, прося зайти поделиться своими впечатлениями. Он был озадачен совершившейся переменой, признал ее законной и своевременной и даже приветствовал. Я удивился и спросил его:

— Какой же вы после этого защитник футуристов?

— Защищал пока их душили, а когда они сами начинают душить, приходится защищать уже этих новых удушаемых.

Очень хотелось использовать свое право на двухмесячный отпуск, с тем, чтобы уехать куда-нибудь и всецело отдаться живописи. Уже три года, как я не был летом на воздухе. Главмузей только что организовал в усадьбе „Ольгово“ Апраксиных, Дмит-

ровского уезда, музей. Я уехал туда на август и сентябрь. Давно уже не работалось так хорошо, как здесь. Вначале шло так себе, но чем ближе дело подходило к осени, тем этюды становились сильнее и убедительнее. Я привез десятка два холстов, из которых некоторые были выставлены вскоре в Москве, Берлине, Нью-Йорке и ряде городов Соединенных Штатов Северной Америки. Среди них было и несколько автопортретов, впоследствии записанных другими портретами.

Вернувшись из Ольгова, я уже не переставал писать в Москве, дав себе слово не делать более перерывов в живописи. С этого времени я старался использовать не только свободные дни, но и отдельные свободные часы занятых дней, чтобы продолжать начатый накануне натюрморт, или автопортрет, вид из окна или чей-нибудь портрет. Меня в то время особенно волновала благородная красота расцветки груш-дюшес, — от зеленой, через зелено-оранжевую, к темно-красной. Я написал серию таких „грушевых натюрмортов", обычно с чайной чашкой.

С одного из ольговских этюдов я написал в ноябре 1921 года большую картину, которую выставил одновременно с „Грушами и чашкой", с „Яблоками на розовой скатерти" и ольговским пейзажем на первой заграничной советской выставке,— русской выставке в Берлине 1922 года, и на выставке в Брюсселе 1924 года.

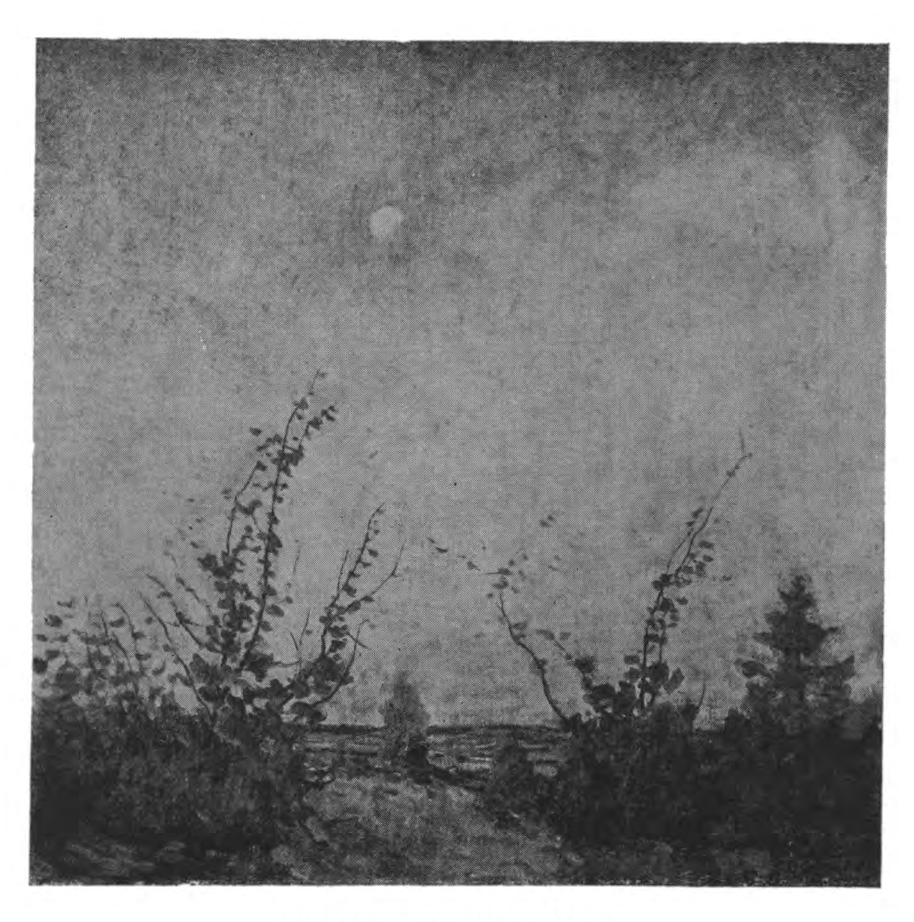
В 1922 году я продолжал писать дома — зимой, весной — у И. И. Трояновского, в „Буграх", летом и осенью — в Кунцеве, в живописной местности на берегу Москвы-реки, где мы поселились с женой и родившейся в мае этого года дочерью. Отсюда я привез около двух десятков этюдов. Вернувшись в Москву, я опять написал в течение ноября и декабря несколько натюрмортов с грушами.

Меня так очаровала долина Москвы-реки около Кунцева, что я на следующий год решил снять в этой местности дачу. В начале лета удалось найти подходящую дачу в селе Крылатском. Все лето до глубокой осени я работал здесь — два месяца без перерыва, остальное время с наездами в Москву. После Дугина так много и долго я еще ни разу не работал. Всего я написал до тридцати вещей, из которых несколько больших холстов-картин, писанных прямо на натуре.

Около самого нашего домика, — такого крошечного, что в нем едва можно было повернуться и некуда было ставить больших холстов, — я нашел прекрасную тему: молодые стройные дубки, приходившиеся на лазоревом небе и на фоне долины Москвы-реки. Низ дубков густо зарос кустами, тронутыми первыми заморозками и побагровевшими. Это была мудро сочиненная в самой природе композиция, в которой отдельные части были стройно и гармонично организованы. Я взял большой холст и писал долго, недели три, пока стояли солнечные дни. Сменявшие их серые дни были на редкость красивы — в легкой серебристо-жемчужной гамме. Я брал тогда другой большой холст и писал те же дубки.

Это было в середине августа. В конце августа я набрел еще на один превосходный мотив. Слева — сильно пожелтевший куст красиво изогнутого с перепутанными ветвями орешника, рисующийся на вечерней, слегка зеленеющей лазури неба; справа — кулиса дубков, а в центре — долина Москвы-реки. Я в несколько сеансов написал этюд-картину большого размера „Ясный осенний вечер", находящуюся в Третьяковской галлерее.

Обе эти картины были самыми удачными за лето 1923 года. Из других более или менее удавшихся вещей упомяну мотив „Запущенного сада", наблюденный мною



Раннее осеннее утро. 1923 г.

на месте, где были до революции „барские“ дачи, снесенные крестьянами. За несколько лет садовые растения — цветы и декоративные кусты — одичали, приняв странный по форме и фантастический по расцветке облик, что меня и заняло. Другой интересный по теме мотив был мною наблюден в октябре рано утром, когда полумесяц клонился к низу, а на востоке поднималась сизая тень земли от восходившего, но не видного еще солнца. Весь смысл — в небе; от земли взята лишь узкая полоска росистой травы и облетающих кустов орешника.

Вернувшись в Москву, я написал автопортрет с женой, на фоне пейзажа „Ясный осенний вечер“, вставленного в раму и наполовину закрытого восточным ковром. Портрет писан в декабре, перед самым моим отъездом в Америку, куда он был послан еще сырым.

Поездка в Америку с большой выставкой картин и скульптур русских художников была задумана зимой 1921-1922 года. Не знаю, кто был ее инициатором, так как я получил приглашение примкнуть к ней и даже поехать в Америку незадолго до самого отъезда, осенью 1923 года. Выставка возглавлялась „Комитетом по организации заграничных выставок и артистических турнэ“ при ВЦИК'е. Когда я вошел в Выставочный комитет, весь план выставки был уже разработан до мельчайших деталей. Был соста-



Портрет автора и его жены. 1923 г.

влен список участников, выбрано жюри для отбора произведений, даже выработан маршрут поездки и назначен срок отъезда — ноябрь 1923 года. Было также решено заехать кому-либо из членов комитета в Куоккала, к И. Е. Репину, для присоединения к выставке его вещей, и в Мальме, в Швецию, для вывоза картин русских художников, застрявших там с 1914 года из-за войны: картины русских художников, выставленные на всемирной выставке в Мальме в 1913 году, не могли быть во время войны возвращены в Россию с гарантией сохранности, а после войны про них забыли. Поездкой в Мальме достигались две цели: возвращение авторам их произведений, на которые они уже давно махнули рукой, и присоединение к американской выставке целой серии значительных картин.

Как водится, в назначенный срок мы не поехали и двинулись в путь только в декабре 1923 года. В поездке приняли участие следующие лица: *И. Д. Сытин,* долголетний сотрудник Сытина, педагог *И. И. Трояновский,* однофамилец д-ра Трояновского, *С. А. Виноградов,* художник, один из наиболее активных деятелей „Союза рус-



Е. Г. Никулина. 1935 г.

ских художников" и, вместе с Трояновским, ближайший помощник Сытина по организации выставки, скульптор *С. Т. Коненков,* художник *Ф. И. Захаров, К. А. Сомов,* в качестве представителя интересов петроградцев, *В. В. фон-Мекк,* в качестве знатока английского языка, намеченный еще до того, как пригласили меня, и я—всего восемь человек.

Мы направились в Ригу, чтобы оттуда через Берлин проехать в Лондон. Я должен был ехать в Куоккала и Мальме, Мекк — в Париж, для отбора картин у тамошних русских художников. Сбор был назначен в Лондоне. Уже в Риге, ввиду краткости остававшегося срока, было решено к Репину не ехать, и моя поездка таким образом ограничивалась Мальме. В Риге мы расстались и поехали кто куда.

В Берлине я остановился на несколько дней, рассчитав, что у меня хватит времени к назначенному сроку прибыть в Лондон. Почти все время я провел в музеях, главным образом в музее новейшей живописи, организованном Юсти в бывшем дворце кронпринца, где я увидел картины великих мастеров импрессионизма, до тех пор мной никогда не виданные, а также познакомился в оригинале с немецкими экспрессионистами — *Марком, Кокошка, Шмидтом-Ротлуфом* и другими. Рядом с французскими они показались довольно убогими, а последний даже просто нестерпимым, хотя и боготворимым всякими снобами от модернизма.

В Мальме я, после десятилетнего промежутка, увидел в музее и свои картины, как и другие русские картины, в экспозиционных залах музея. То были: „Сказка инея и восходящего солнца", „Морозное утро", два натюрморта с яблоками и „В гололедицу",— пастель. Директор музея *д-р Фишер* очень просил продать музею последнюю: я не возражал, но просил отложить вопрос до окончания американской выставки.

Мои старые картины показались мне не столь плохими, как я себе их рисовал, едучи в Швецию. Мы условились с Фишером, что картины на следующий день запакуют и отправят в Нью-Йорк, сам же я на Копенгаген, через Зеландию, Фюнен и Ютландию, проехал до Эсберга, западного порта Дании, откуда отплыл в Лондон.

В Лондон я приехал в дни густейшего тумана, в последних числах декабря. Я только тут понял недоумение Скруджа, героя рождественского рассказа Диккенса, просыпающегося, когда часы бьют двенадцать, и не могущего определить, что это — двенадцать ночи или двенадцать дня? День был, как ночь: на улицах горели фонари, все здания были освещены, музеи также, видеть в них живопись при дневном свете на этот раз так и не удалось.

В начале января все мы ввосьмером выехали из Саутхемптона в Нью-Йорк. Сначала погода была сносная, но по середине океана разразилась буря, и наш „Левиафан" кидало как щепку. Не страдая морской болезнью, я чувствовал себя прекрасно и сидел за обеденным столом только с несколькими такими же счастливчиками. Мои товарищи по поездке страдали ужасно, я же не ел за троих только потому, что и за одного было трудно съесть все двенадцать блюд, подававшихся к столу.

Незабываемое впечатление произвел на нас въезд в Нью-Йоркскую гавань. Было солнечное морозное утро. Во мгле показалась сперва „Статуя Свободы", не представляющая собою ничего замечательного, а как памятник скульптуры даже достаточно банальная, но то, что стало вырисовываться за нею вдали, в голубой дымке, было волнующе прекрасно и почти фантастично. Сначала смутно, а затем все более четко

стали вырастать гигантские массы зданий-башен, внизу широких, вверху узких, поднимавшихся к небу уступами. Было нечто от Вавилона в этой уступчатости построек. Так вот что такое американский небоскреб! Все мы совсем не так рисовали их себе по журналам и книгам. Как все это оказалось непохоже и насколько лучше.

Правда, при въезде в гавань впечатление было значительно повышено атмосферными и световыми эффектами момента, но и без них зрелище Нью-Йорка—необычайно.

На пристани нас встретил *А. И. Сомов,* племянник художника, с которым он заранее списался и который жил в Нью-Йорке. На другой день к нам в гостиницу пришли художники *С. А. Сорин, С. А. Судьбинин, Б. Григорьев, С. Ю. Судейкин, Б. И. Анисфельд* и *Давид Бурлюк.*

Сорин жил в Париже, наезжая ежегодно на несколько зимних месяцев в Нью-Йорк. В то время он имел уже репутацию большого портретиста и писал портреты американских миллиардерш. Писал он иначе, чем в бытность свою в России, когда он выставлял на „Мире Искусства". Его портреты, всегда интересные по композиции, обычно сложные и обстановочные, были теперь скорее картинами, чем портретами в собственном смысле слова. По технике они также сильно отличались на выставках от других; Сорин писал исключительно акварелью и гуашью, отчего они, для своих больших размеров, слишком акварельны,—скорее расцвеченные рисунки, чем живопись. Лучший из них—Анны Павловой. Во время устройства выставки Сорин помогал нам советом и связями, очень сочувствуя выставке.

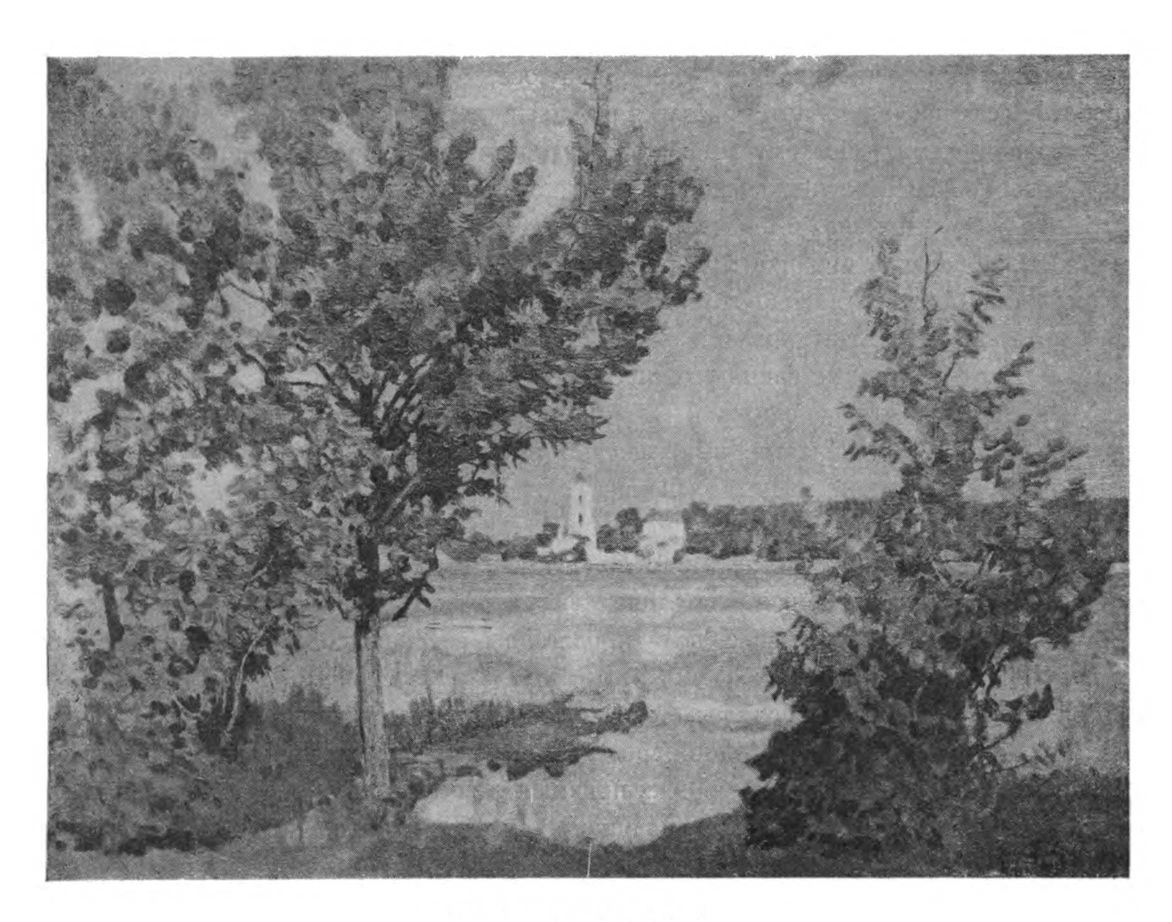
Его друг, тоже „русский парижанин", Серафим Судьбинин, некогда актер Московского Художественного театра, исполнитель роли Вершинина в „Трех сестрах", давно уже переключился на скульптуру. Как и Сорин, он ежегодно ездил в Нью-Йорк, где имел свою клиентуру среди богачей. Когда мы были в Нью-Йорке, тогдашний министр финансов Соединенных Штатов, миллиардер Меллон, заказал ему целую серию парковых скульптур, тысяч на шестьдесят долларов. Судьбинин работал в то время „под готику", в условно упрощенном стиле.

Борис Григорьев почти не ходил к нам, как и Сергей Судейкин. Оба работали тогда в Нью-Йорке в левом плане. Судейкин не всегда имел работу и часто бедствовал. Он работал у Балиева в „Летучей мыши".

Анисфельд поставил при нас в театре Метрополитен балет Масснэ, насыщенный восточными мотивами, и имел успех.

Был в то время в Нью-Йорке еще один русский художник, окончательно перекочевавший в Америку,—казанец *Николай Иванович Фешин,* отличный портретист, стяжавший заслуженное имя. Его „протекторы", вызвавшие его из России еще до революции по одному лишь портрету, имевшему успех на выставке института Карнеги в Питсбурге, организовали при нас его персональную выставку, которая прошла с большим успехом. Позднее он стал профессором высшей Нью-Йоркской школы живописи.

Одним из лучших на выставке был его портрет Давида Бурлюка. Не знаю, снял ли сейчас Бурлюк свой знаменитый жилет из золотой парчи, вывезенный еще из Москвы, сперва в Японию, а оттуда в Америку, но тогда он красовался в нем на всех выставках. Фешин написал его в этом „историческом" жилете. Весь футуризм Бурлюка был напускным трюкачеством, дешевкой, как и его маловразумительные картины. В Нью-Йорке он был „на учете" левого торговца картинами, имевшего небольшую, но верную



Церковь на озере. 1926 г.

и твердую клиентуру среди коллекционеров. Однако одних этих клиентов нехватало и приходилось зарабатывать деньги литературным трудом. Бурлюк писал обзоры выставок.

Он был циник и анархист чистейшей воды.

А. И. Сомов, знавший Нью-Йорк, его нравы, вкусы и моды, нашел нам прекрасное выставочное помещение на двенадцатом этаже огромного доходного дома, в центре города. Это был обширный квадрат с целым лесом вертикальных балок, среди которых мы живо, при помощи картона, соорудили непрерывную анфиладу зал. Вышла выставка на славу.

Расставляя свои картины, я в первый раз получил возможность охватить взглядом все, здесь собранное. Всего было двадцать с лишним вещей, разных эпох, что давало возможность сравнений и заключений. Кроме вещей, прибывших из Мальме, здесь были все главные этюды и картины, написанные летом 1923 года в Крылатском. Мне казалось, что последние были несомненным шагом вперед по сравнению с предыдущими. Это было общее убеждение и моих товарищей. В чем заключалась разница и в чем сказывалось преимущество?

Преодоление импрессионизма дало мазку большую свободу, чем сразу освободило

и трактовку формы и живопись, упростившуюся, более приблизившуюся к синтезу. В работах всех последних лет я оказался в ближайшем соседстве с „Бубновым валетом" и его живописцами. Поэтому мы вскоре основали вместе, объединившись с „Маковцем", новое „Общество московских художников", сокращенно „ОМХ".

Смотр меня успокоил. Мои картины имели значительный успех, печатались во всех газетах и журналах, и публика все время толпилась перед ними. Я получил несколько предложений остаться в Нью-Йорке, открыв в нем частную художественную школу, успех которой мне гарантировали.

Еще до открытия выставки туда приходили все бывшие в то время в Нью-Йорке русские. А их было множество, — подлинный „русский сезон". В самом деле, кроме нас, там был Шаляпин, выступавший в опере, была Анна Павлова, были Балиев со своей „Летучей мышью", Фокин со своим балетом и школой, К. С. Станиславский с Художественным театром, с В. И. Качаловым, И. М. Москвиным, О. Л. Книппер-Чеховой и другими. В Нью-Йорке были С. В. Рахманинов, А. И. Зилоти, И. Л. Толстой, скрипач Ауер, Яша Хейфец. Несмотря на всю разнокалиберность этой публики, вся она служила делу пропаганды русского искусства. Русское было решительно в моде.

Вообще я только там убедился, до какой степени американцы преклоняются перед всем, что идет из Европы, особенно перед цветами европейского искусства. Американские вещи презираются, от европейских приходят в восторг. Даже у уличного чистильщика обуви лицо расплывается в сияющую улыбку при виде обуви, вывезенной из Европы.

— А-а-а! Европейская работа!

И как будто от этого он усерднее ее чистит.

Ввиду успеха выставки, мы получили множество предложений о продвижении ее по разным городам Северной Америки. Она после закрытия в Нью-Йорке разъезжала в течение почти двух лет. Было приятно получать от поры до времени сведения о продаже той или иной вещи. Смотришь, сотню, две-три долларов пришлют переводом на Промбанк.

Надо, однако, оговориться, что успех выставки был несколько особенной природы, не совсем обычной в Европе. Он имел специфический американский привкус. В. В. фон-Мекк отошел от нас уже в Европе, где долго задержался в Париже; в Нью-Йорке он также не принимал участия в делах выставки. Владея английским языком, я главным образом разговаривал с публикой и всякими коллекционерами. Среди последних были экземпляры исключительные. Так, одна „богатая покупательница", как ее рекомендовали друзья-американцы, выказала особенный интерес к деревянной скульптуре Коненкова. Я часа два возился с этой толстой теткой, имевшей фигуру такого же деревянного обрубка, как и те, из которых Коненков резал свои скульптуры. Я объяснял ей все достоинства этой скульптуры. Мы все решили, что Коненков продаст по крайней-мере три своих скульптуры. Он сам стоял возле, не понимая ни слова, но преисполненный самых радужных надежд. Внезапно она открыла рот, и, дотронувшись до одной из скульптур, спросила глухим, сонным голосом:

— А скажите, это все машинная работа?

Повернулась и ушла. Вот Америка.



На озере. 1926 г.

Я ехал в Нью-Йорк с твердым намерением поработать там, главным образом заняться портретами. Это оказалось невыполнимым, ибо, за хлопотами по организации выставки, а потом по приему представителей прессы, печатанию каталога и беседой с публикой, у меня не было ни единого свободного дня. Мне удалось только написать вид на Нью-Йорк из окна нашей выставки. Было под вечер. Последние горячие лучи солнца освещали пестрые дома еврейского квартала, создавая живописно-интересный контраст с синевой виднеющегося вдали Гудсона. Я написал этюд в один сеанс, выбрав два часа во время устройства выставки. Этот этюд успел попасть и на самую выставку.

Кроме того, я написал после окончания выставки портрет врача Михайловского, известного клинициста, уроженца Сибири, некогда окончившего Военно-медицинскую академию в Петербурге и лет двадцать назад эмигрировавшего из России.

Я пользовался каждым свободным часом, чтобы ходить в замечательный Нью-Йоркский музей — „Metropolitain museum“. Нет возможности перечислить все выдающееся, что собрано в его стенах, начиная от предметов египетского искусства и культуры

и кончая новейшей живописью. Чрезвычайно мешает его систематическому обозрению чресполосная система его экспозиции, получившаяся вследствие бесчисленных завещательных дарений, с вытекавшей из них необходимостью выделять каждое завещаемое собрание в обособленные залы, объединяющие самые разнообразные предметы вместе с картинами.

Сильное и радостное впечатление произвел на меня опыт размещения в одном обширном зале картин художников эпохи Возрождения, XVIII века, XIX и новейшего времени.

На одной стене, рядом, висят картины Тициана, Веронезе и Эдуарда Манэ. И самое замечательное, что последний не только не уступает своим „Положением во гроб" великим венецианцам, а определенно бьет их как неожиданностью композиции, так и формой и цветом. Эта картина, с крыльями ангела, переливающимися цветами радуги,— подлинный шедевр.

Далее висят Морони и Рейнольдс, а около них Ренуар,— групповой портрет г-жи Шарпантье, с дочерью, девочкой лет десяти, играющей с большой собакой. Опять шедевр и снова не уступающий, а превосходящий стариков.

Тут же висят замечательные пейзажи Клода Монэ, пейзажи и натюрморты Сезанна: каждый из них в своей области властвует, выдерживая конкуренцию с Хоббема, Снайдерсом, Фейтом и барбизонцами.

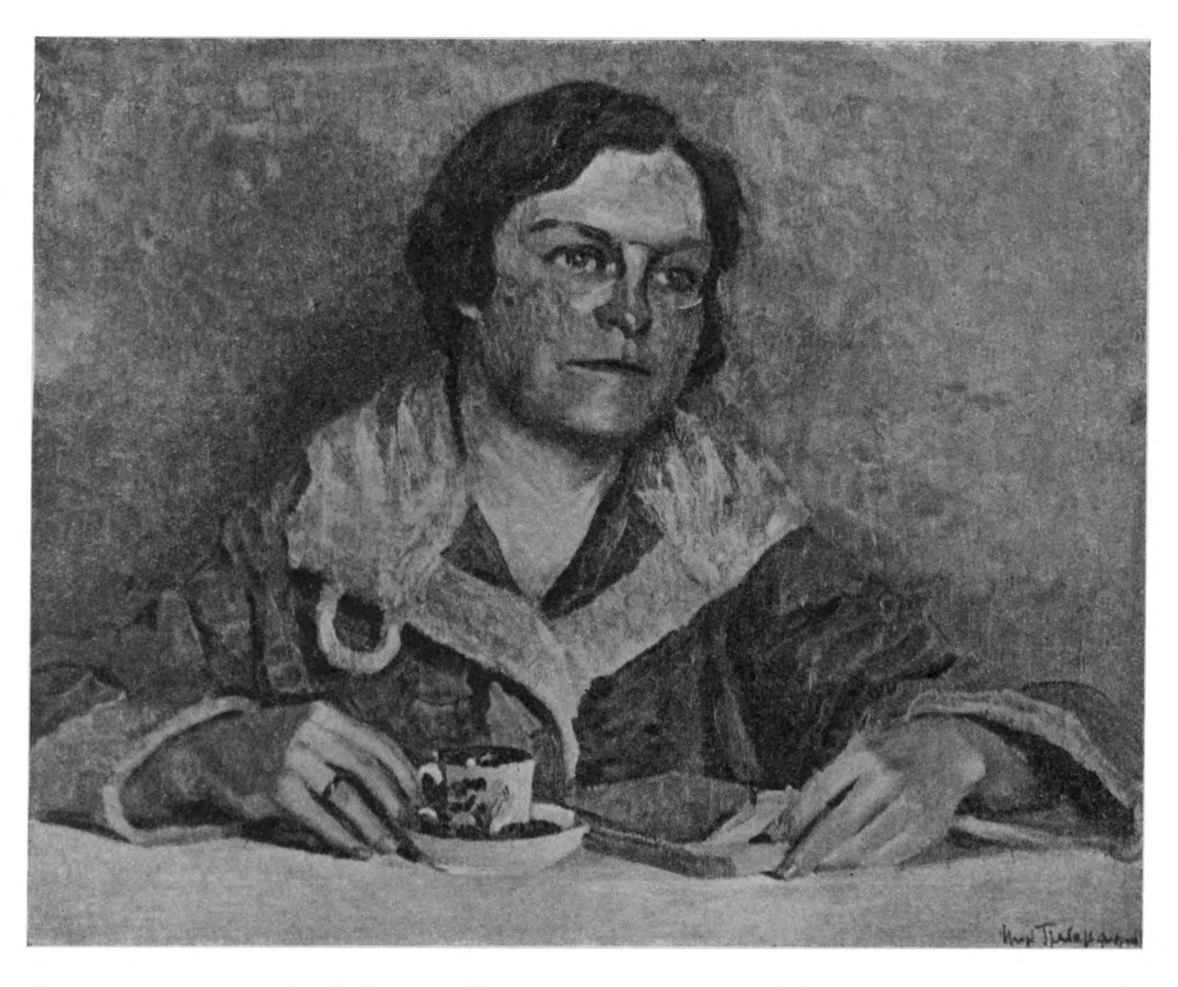
Кроме этого главного музея, есть превосходные вещи новых художников в музее Бруклина, и еще больше в знаменитых частных собраниях Нью-Йорка и Филадельфии. Таких импрессионистов, каких довелось видеть здесь, пожалуй, нет нигде в Европе.

Но наряду с первоклассными собраниями, в Америке немало и собраний, на пятьдесят процентов состоящих из подделок. Особенно много я их нашел в прославленном некогда собрании дирижера Странцкого, где были десятки фальшивых Манэ и особенно Ренуаров. Из последних один какими-то судьбами попал позднее в Дрезденский музей, чем я был несказанно озадачен.

Из нью-йоркских русских не было тогда в Нью-Йорке только Рериха. Как раз перед нашим приездом он уехал в Индию, по приглашению Рабиндраната Тагора, прибывшего из Индии на собственной яхте. Еще в Москве, задолго до отъезда, мы знали о существовании в Нью-Йорке музея, специально посвященного Рериху. Об этом мы были оповещены плакатами и рекламами, присланными из Америки в Москву и Ленинград. Это был даже не просто музей, а некий высший институт, или своего рода академия, носившая нескромное название „Corona mundi"—„Венец мира". Музей Рериха и был „венцом мира"—ни больше, ни меньше.

Разумеется, мы отправились в музей, занимавший небольшой особняк одного из миллиардеров, в центре города. Когда мы пришли в музей, на его стенах не было ничего, кроме тех же плакатов с названием „Corona mundi". Впрочем, был еще большой портрет Рериха—работа его сына и бюст работы скульптора-эмигранта Дерюжинского.

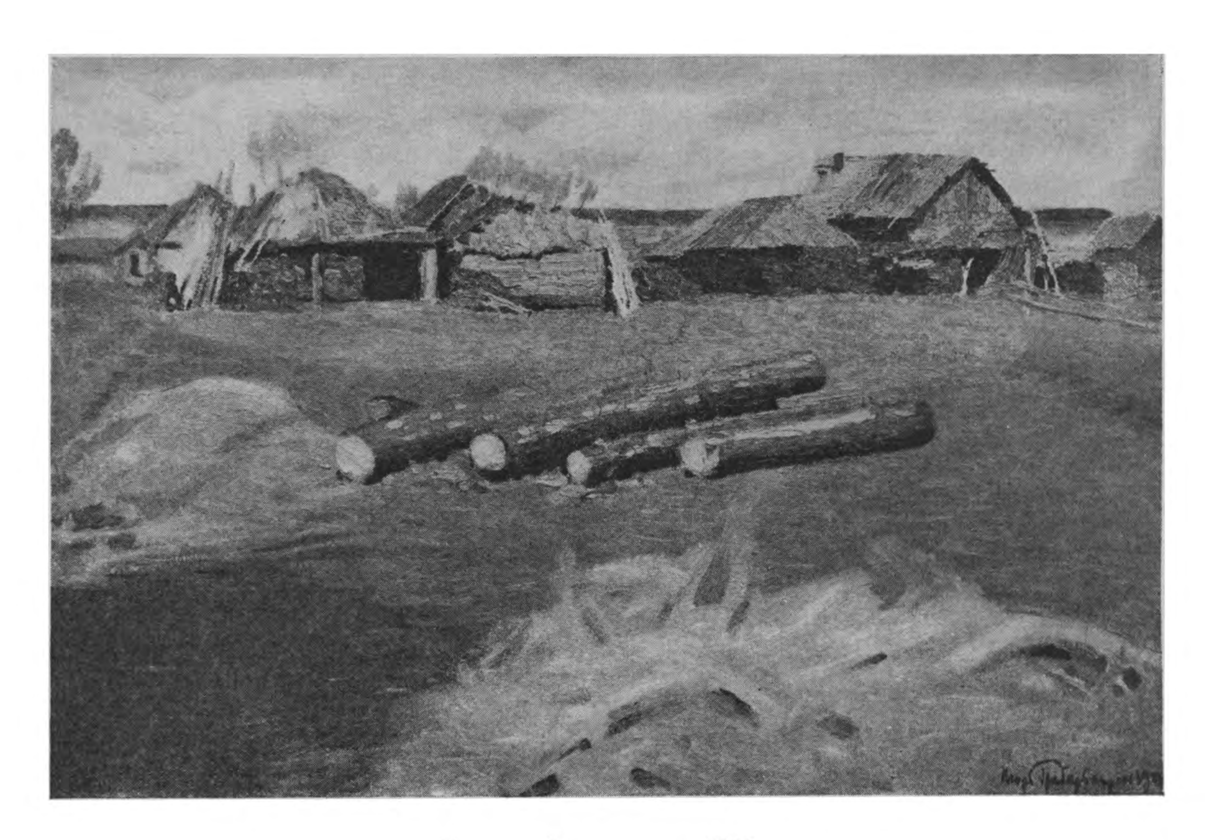
Мы поинтересовались, где же картины Рериха? Нам сказали, что их нет и никто не мог сказать, где они. В музее было пустынно, всюду стояла мебель, была налицо вся обстановка, не было только хозяев ее, не было вообще жильцов. Только в одной комнате мы нашли группу из нескольких девушек, рисовавших с натуры какую-то женщину.



За чтением. Портрет жены художника. 1928 г.

Заинтересованные виденным, мы расспрашивали, кого могли, обо всем этом, желая добраться наконец до рериховских картин. В Москве нам рассказывали, что Рерих пользуется в Америке баснословным успехом, что нет музея, где бы не было его картин, что он давно уже безумно богат и т. д. По наведенным справкам оказалось, что все картины Рериха были взяты одним „патроном"-богачом в залог за выданную ему ссуду. Что касается успеха рериховских картин, то здесь дело также обстояло не столь блестяще, как об этом рассказывалось. Успех первая рериховская выставка имела только у узкого кружка богачей, пустившихся после войны в мистику, падких на оккультизм и всякую потусторонность. Среди публики, посещавшей нашу выставку, был один литовец, эмигрировавший в Америку, который рассказал нам немало интересного об „успехах" Рериха. Так как он был его большим поклонником, то его никак нельзя было заподозрить в сгущении фактов не в пользу Рериха.

Он прямо начал с того, что Рерих — единственный художник на свете, пишущий не то, что мы видим на земле, а то, что он — и только один он — видит по ту сторону всем видимого мира.



У гумна. Ранняя весна. 1928 г.

— Вы это сами вычитали из картин Рериха?

— Нет, это Рерих их так объясняет, а когда в них вглядываешься непредубежденными глазами, то действительно понимаешь, что сквозь видимые облака, видимые горы, видимые предметы и видимых людей он прозрел незримое никому и передает его умеющему видеть. Он назвал мне замечательных мистиков-богачей, которые первыми узрели незримое и поверили в его гений.

Справедливость требует заметить, что американские музеи незримого не узрели и потустороннего не уразумели, почему ни в одном из них произведений Рериха в начале 1924 года мы не видели.

Зимою 1925-1926 года меня вызвал из Наркоминдела к телефону Г. В. Чичерин и спросил, не знаю ли я, где может находиться в данное время художник Рерих. Я сказал, что по моим сведениям он в 1924 году уехал к Рабиндранат Тагору в Индию, откуда собирался пробраться в Тибет; вернее всего, что он все еще где-нибудь там, ибо едва ли успел за это время вернуться в Нью-Йорк.

— Какого-то художника Рериха с женой и сыном задержали недавно в Монголии; может быть, это тот самый?

— Несомненно, это он.

— А как вы думаете, желательно его возвращение к нам?

— Возвращение Рериха, художника столь значительного и столь известного, можно только приветствовать.



Портрет дочери художника.

1934 г.

Прошло несколько месяцев. Вернувшись из какой-то командировки, я узнал, что ко мне неоднократно звонил Рерих, приехавший в Москву и остановившийся в Гранд-отеле. На следующий день я столкнулся с ним у входа в отель, и он повел меня к себе. Большой номер был весь завален огромными вализами, упакованными в отъезд.

— Завтра уезжаем.

— Куда?

— В Абиссинию.

— Зачем?

— Там есть такое замечательное озеро, что из-за него одного стоит туда ехать.

И Рерих назвал мне мудреное наименование озера. Он действительно на другой день уехал с семьей, но говорили будто не в Абиссинию, а снова в Монголию. Проверить я этого не мог, но если это так, то непонятно, для чего было уверять меня, что он едет в Абиссинию.

В тот же день я виделся с А. В. Луначарским, спросившим меня, был ли у меня Рерих. Я сказал, что был у него в номере и очень удивился, узнав, что он завтра вновь уезжает.

— Ах, какой занятный человек,— сказал Анатолий Васильевич с усмешкой,— уверяет, что он коммунист, но на мистической основе. И с какими референциями он к нам приехал?

Рерих предложил в дар советским музеям целую сюиту своих монгольских картин, но их отклонили.

Лица, видевшие Рериха в Урге, передавали мне, что, по его словам, он ездил в Тибет и Монголию только для того, чтобы отыскать там ту фантастическую пещеру, в которую, по распространенному на востоке поверью народов, переселяются после смерти все величайшие мудрецы мира. Там пребывают Сократ, Платон, Конфуций, Саккиа Муни, Христос, там же обитают Маркс и Ленин.

Меня клятвенно уверяли, будто несколько лет тому назад Рерих выпустил книгу, в которой он описывает эту найденную им во второе путешествие пещеру и все в ней виденное. Я этому не верю и не поверю до тех пор, пока сам не увижу и не прочту книгу.

В июне 1924 года мы сели на пароход, шедший прямым рейсом в Латвию, и в конце месяца были уже в Москве. Большинство, впрочем, осталось в Америке; не вернулись Коненков, Захаров и Мекк; Сомов поехал в Париж, где остался до сих пор, Виноградов — в Ригу, где также осел. Из восьми человек вернулись трое: Сытин, Трояновский и я.

Обратное путешествие протекало при изумительной погоде: был штиль, мы ехали по зеркальной поверхности моря. Сделали только две остановки—в Копенгагене и Данциге. Приехав в Москву, я почувствовал, что изрядно устал и нуждаюсь в продолжительном отдыхе, почему снял дачу по Казанской дороге, в трех верстах от Томилина, в деревне Жилине, где прожил безвыездно два месяца. Здесь написал много этюдов, разошедшихся по разным музеям у нас и за границей. Лучшей из вещей была „Рябина", находящаяся сейчас в музее Ростова-Великого.

В декабре 1924 года я написал поколенный портрет моей матери, выдержанный в серой гамме: в сером платье, на сером фоне, с седыми, иссера-черными волосами

и единственным цветистым куском — восточным ковриком на столе. Портрет этот принадлежит к лучшим вещам, когда-либо мною сделанным, как по тонкости характеристики, так и по цветовому решению.

Тогда же я начал картину „Карусель“, оконченную мною в январе 1925 года. Воспользовавшись старыми дугинскими набросками, частично уже использованными в Дугине для картины на тот же сюжет, я приступил к этому новому варианту потому, что прежняя картина меня крайне не удовлетворяла, раздражая своей нарочитой смазанностью. Тогда я был во власти импрессионизма, и мне казалось, что при том сильном движении, которое мы имеем при карусели, пущенной полным ходом, все фигуры и предметы должны быть по необходимости несколько расплывчаты. Теперь я думал иначе, пытаясь передать впечатление движения без ряби мазков. Картина, мне кажется, вышла лучше, но я и ею был недоволен.

Одновременно был написан портрет жены, в голубой накидке, отороченной серым. Он был выставлен вместе с жилинской „Рябиной“, портретом матери, „Каруселью“ и некоторыми другими вещами на выставке „Московские живописцы“, в начале 1925 года, в помещении Музея Революции.

В мае 1925 года у меня родился сын, и для детей надо было искать дачу. Поселились в Косине, по Казанской дороге, где меня соблазнили два красивых озера — Белое и Черное, и где мы прожили два лета.

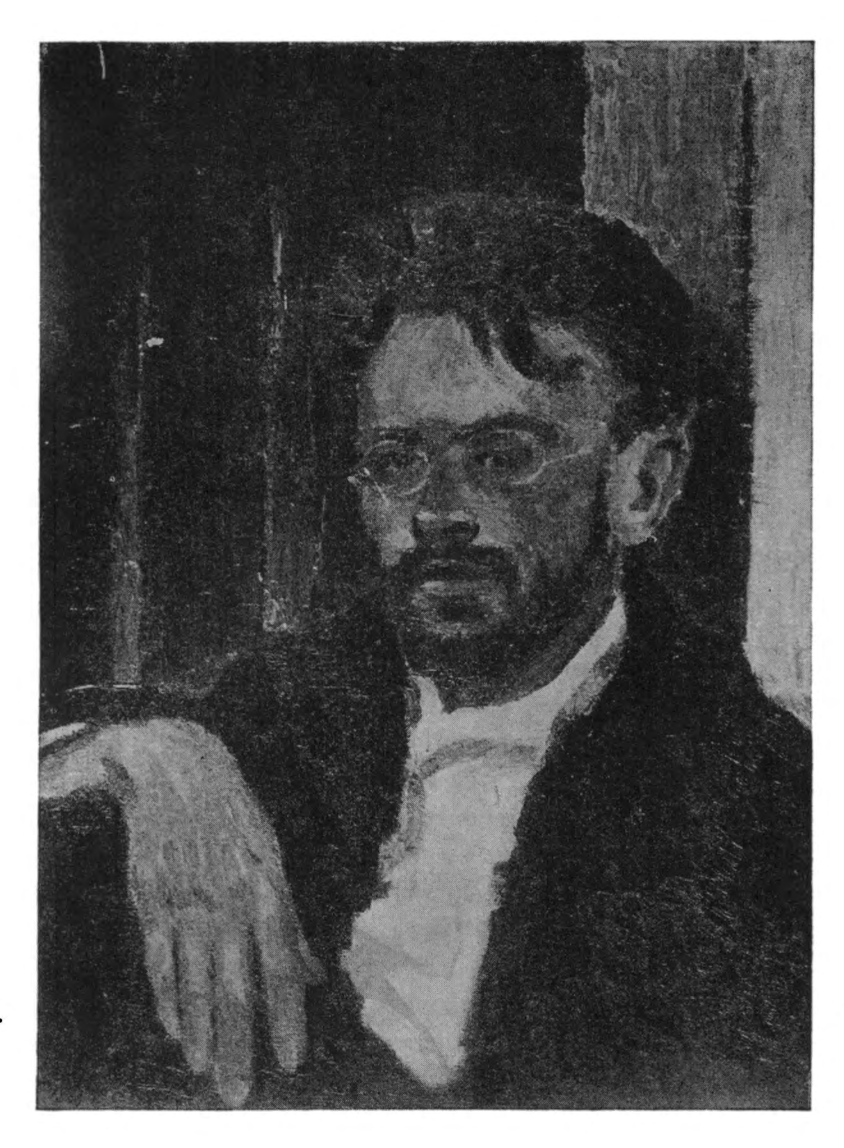
Первое лето я был непрерывно занят неотложными делами по музейному отделу и реставрационным мастерским, то и дело тревожимый, почему писать пришлось мало. К тому же в августе надо было ехать на Урал, в Пермь, Соликамск, Свердловск, Нижний Тагил, откуда я привез мадонну Рафаэля.

Летом 1926 года я подвергся операции аппендицита, которая отняла у меня около двух месяцев, ибо я не сразу смог начать работать. Оправившись, я написал два этюда на озере, в одном из которых сделал попытку передать ощущение, давно меня уже занимавшее.

Как известно, публика—не художники — смотрит на природу, любуется ею и видит ее не совсем так, как смотрят, любуются и видят художники. Художники обычно организуют своим искусством массы зрителей, поднимая их до своего понимания искусства, до своего художнического любования природой. Оскар Уайльд в одной из своих наиболее парадоксальных статей договорился до нелепого утверждения, что природы вообще не существует, как некоей объективности, а она есть не что иное, как продукт творчества художников: пятьсот лет назад это была природа итальянских примитов, двести лет — голландцев, сто лет — Тернера, а сейчас — импрессионистов.

Это, конечно, вздор; художник не есть создатель всех концепций природы в искусстве, и нельзя отказать и публике в праве любить в природе то, что ей в ней нравится. И мы, художники, как часто, вместе с публикой, говорим: ах, как хорошо! какая красота! Говорим иногда в тех случаях, когда у нас нет никакой охоты эту красоту передать на полотне, ибо она в нас волнует только человеческие, а не художнические чувства и ощущения.

А что, если попробовать взять самый „человеческий“ пейзаж, прекрасный с точки зрения зрителя хотя и не волнующий с точки зрения живописи? Не слишком ли уж художники презирают этого зрителя?



А. И. Иванов. 1928 г.

Я взял такой пейзаж, не плохо сочиненный в натуре по силуэту, но не музыкальный не „поющий“ по краскам, по расцветке. Я взял несколько деревьев на первом плане— две березки, три осинки и одну ветлу,—все это на фоне бегущих по небу облаков, дальнего леса и озера. Начал писать с таким чувством: посмотрю, что выйдет. Не было никакого творческого экстаза, ни даже хорошей зарядки. Писал долго и деловито, стараясь забыть все „измы“ на свете и быть только публикой, любующейся прекрасной природой. Деревья были в натуре чудесно нарисованы, характерно, изящно и тонко. Старался писать, как видел и что чувствовал.

Во время одного из последних сеансов какой-то паренек, весь обнаженный, въехал на коне в воду, сначала попоить, а потом покупать его. Я почувствовал, что это и есть то самое, чего еще этюду нехватало, чтобы превратить его в картину. Эта человеческая подробность сразу зазвучала и как художническая. Картина в какой-то мере „запела“. Живописно она не представляет ничего интересного, но чувства природы

в ней больше, чем бывало в десятке других моих этюдов и картин, гораздо лучше организованных с точки зрения живописи.

В начале 1927 года я написал еще один небольшой портрет матери и начал писать большой групповой портрет—с себя, жены и обоих детей, оставшийся незаконченным. В апреле пришлось уехать в крымскую экспедицию реставрационных мастерских, в мае—по музейным делам в Ленинград, а в июне—опять в экспедицию, в Старую Ладогу, где мы открывали фрески XII века. Воспользовавшись близостью от Ладоги Волховстроя, я проехал туда, так как получил от Совнаркома заказ написать картину на тему „Волховстрой“.

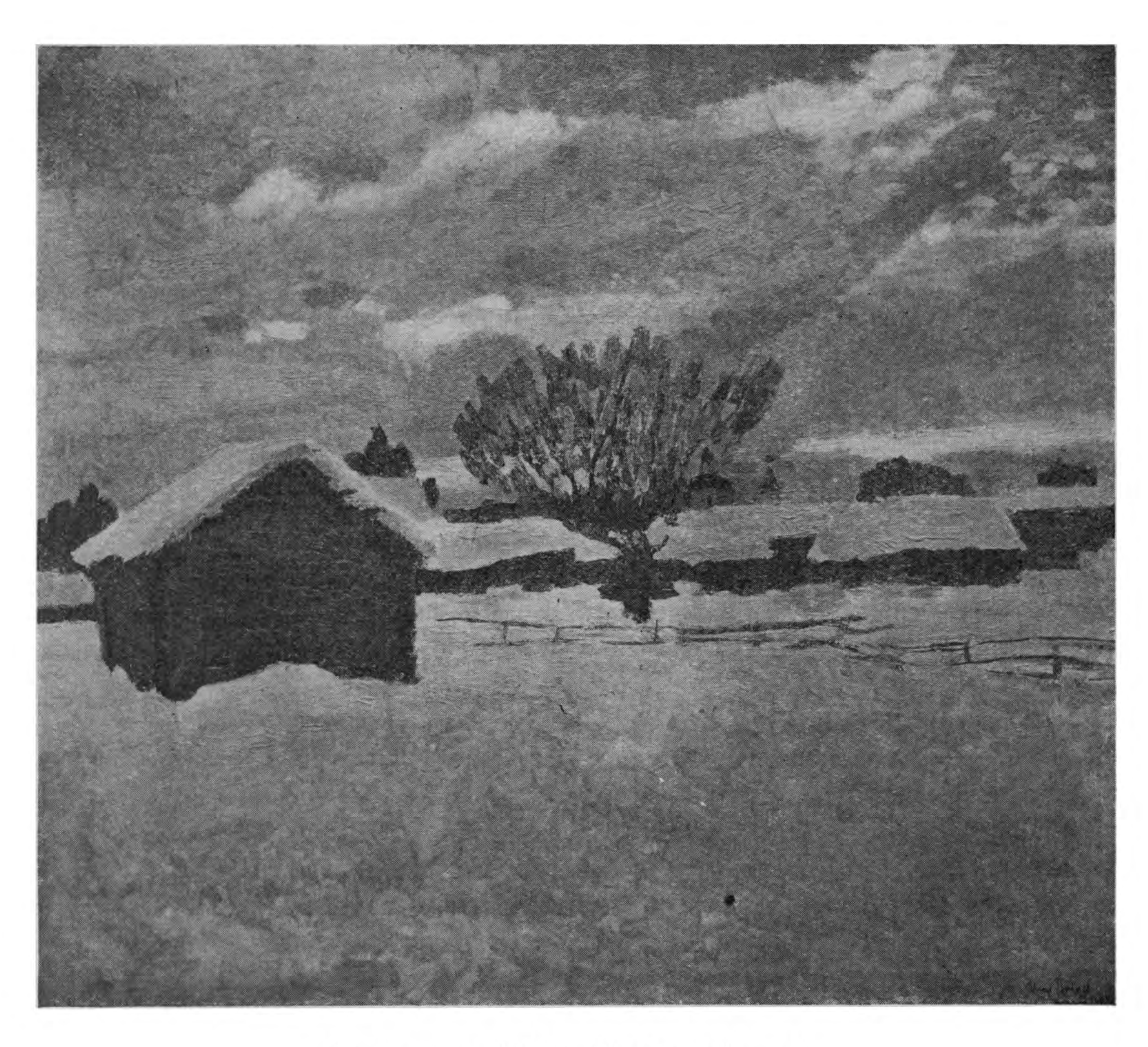
Когда я приехал на железнодорожную станцию, отстоящую в нескольких километрах от Волхова, заходили грозовые тучи. Я рискнул итти, и на полпути меня захватил ливень. Промокший до костей, я подошел к Волховстрою. Неожиданно луч солнца ударил в пену падающей с плотины массы воды, и из нее выросла радуга. Пристроившись с походным мольбертом и этюдником, я успел набросать этюд Волховстроя с радугой и грозовыми тучами. Около полуночи написал другой этюд—„Волховстрой в белую ночь“. Было светло, как перед сумерками, и я мог свободно писать, различая все краски. С этого последнего этюда я в то же лето написал картину, находящуюся в Московском Музее Революции.

Весною этого же года, при распределении тем Реввоенсовета на картины к десятилетию Красной армии, я остановился на теме, оставшейся свободной и никого не заинтересовавшей: „В. И. Ленин у прямого провода“. Я тогда же начал подробно расспрашивать, как происходили эти переговоры Ленина с командующими фронтов в дни гражданской войны. Узнав все подробности, я принялся компоновать эскиз. Побывал в том коридоре Совнаркома, который примыкает к кабинету Владимира Ильича. В нем в 1918—1921 годах стоял аппарат Бодо, в нескольких шагах от дверей ленинского кабинета. Переговоры происходили обычно ночью или под утро, когда в окнах уже брезжил свет зари, а в комнатах горело электричество. Я обрадовался, увидав розово-красные стены, тона помпейской красной, и белую дверь, ведущую в какую-то другую комнату. Все это давало интересный в колористическом отношении материал для картины, которая в своей концепции для меня тут же на месте определилась. Надо было только выяснить всю обстановку,—какой был стол, какой диван, на котором спал уставший телеграфист, в то время как работал сменявший его дежурный и т. д. Эту обстановку мне тогда же полностью удалось установить при посредстве одного давнего кладовщика.

В июле моя семья уехала в Крым; я последовал за нею в начале августа. Мы поселились на даче И. Т. Сливы, в Магараче, между Ялтой и Никитским садом, в чудесной местности, с дивным видом на панораму Ялты и Ай-Петри, особенно прекрасную в лунную ночь. Несколько раз пробовал ее писать по впечатлению, но она мне не давалась—выходило олеографично.

Я начал большой портрет жены, стоящей у чайного стола, покрытого скатертью, с серебряным кофейником, чайной посудой, тарелкой с персиками и виноградом на нем. Все это происходило в тени большого дуба, бросавшего на стол и фигуру густую тень, разреженную лишь солнечными пятнами.

Картина была наполовину закончена, когда в ночь началось землетрясение. Писание



Разъяснивается. 1928 г. (Гос. Русский музей).

пришлось прекратить. Когда толчки несколько смягчились, я начал продолжать портрет, к ужасу жены, которая все еще не могла притти в себя от пережитого потрясения. Он однако не давался: позировать надо было с улыбкой, а какая уж улыбка, когда толчки все время продолжались.

Вернувшись в начале октября в Москву и написав в один из выходных дней этюд воды и лодки в Косине, я вновь принялся за эскиз к картине „Ленин у провода". Достал бюст Ленина и его маску, рисовал и писал с рабочего Никандрова, очень походившего на Ленина, но дело не клеилось: выходило нудно, казенно и мало похоже. От Никандрова я вскоре отказался, ибо он казался похожим только на первый взгляд, а чем больше я в него всматривался, тем более терялось сходство.

Перед отъездом в Крым я начал портрет жены с чашкой чая в правой руке и французской книгой — в левой, в той же голубой накидке, в которой уже однажды писал.

Тогда я не окончил портрета и в январе 1928 года достал его, чтобы переписать заново. На этот раз работа пошла скоро, и портрет удался.

Мне давно хотелось пописать последний весенний снег. Воспользовавшись приглашением художника *А. И. Иванова,* жившего круглый год в селе Успенском, близ Звенигорода, против „Николиной горы“, я поехал к нему. Он был преподавателем рисования и математики в техникуме Успенского, жил в крестьянской избе, все свои досуги отдавал живописи, которую страстно любил. Когда я приехал к нему, снег лежал только на дне оврагов и мне пришлось взять другую тему, которую тут же и нашел: гумно; с тока только что сошел снег и он еще темный от сырости; кругом валяется прозимовавшая здесь солома, лежат здоровенные сосновые кряжи для новостройки, а вдали видны задворки села, с перспективой долины Москвы-реки. Был солнечный апрельский день, и первые весенние облачка плыли по голубому небу.

Не успел я окончить эту вещь, как подметил другую, еще более интересную тему — „Новый сруб“. Несколько плотников работали, сидя верхом на срубе. Цветные пятна их рубах отлично вязались с красивым бледно-желтым тоном соснового сруба и голубого неба, серебристых облаков и соседних изб. Но особенно занятным показался мне низ: груда сваленных сосновых и еловых кряжей, только частью обтесанных, раскиданных в каком-то радиально-перспективном порядке. Написал я эту вещь в один сеанс, тронув лишь слегка кое-что на другой день. Вещь удалась. Утром, перед самым отъездом, мне понравилась поза Иванова, сидевшего на крылечке. Его рыжие волосы и борода приходились на старой двери избы, к которой очень шел и темный загорелый цвет его лица. Я в час с чем-нибудь набросал портрет, который считаю недурным.

Лето 1928 года мы провели в Коломенском, но здесь, кроме автопортрета и этюда „У кузницы“, мне ничего не удалось писать: слишком тормошили из Москвы, непрерывно вызывая туда из отпуска. Я взял реванш только в конце декабря и начале января следующего года, вырвавшись на неделю снова в Успенское. Это село мне нравилось простотой силуэта изб, перспективой заборов и рисунком деревьев.

Я привез на этот раз в Москву шесть этюдов, принадлежащих к числу моих лучших работ. В Успенское я приехал в середине дня. Было пасмурно, что меня огорчало. К вечеру стало разъясниваться, на небе появились бирюзовые просветы и смежные с ними края облаков позолотились лучами невидимого солнца. Вся красота была в небе, но она подчеркивалась красивым, серебристого тона старым сараем на первом плане, занесенным снегом. В течение получаса я набросал тот этюд, который находится в Русском музее. Думается, что он удался.

Из других вещей, написанных тогда же, назову „За пилкой дров“ — старуха с молодухой пилят дрова в снегу, — „Кормежка лошади“ и „Морозное утро“, с розовыми лучами восходящего солнца, освещающими снежную поляну, сосновые, занесенные снегом кряжи и сарай.

Вернувшись в Москву, я написал из окна реставрационных мастерских вид на строившееся здание правительства. Был солнечный день и густой иней. Стройка дошла до второго или третьего этажа. Механизированная, она была полна пара и дымов, дававших вместе со снегом, инеем, красным кирпичом, желтыми лесами и видом Кремля на заднем плане великолепную по цветам композицию. Всех вещей, привезенных из Успенского, я не смог уже поставить на первой выставке ОМХ, в то время открытой.

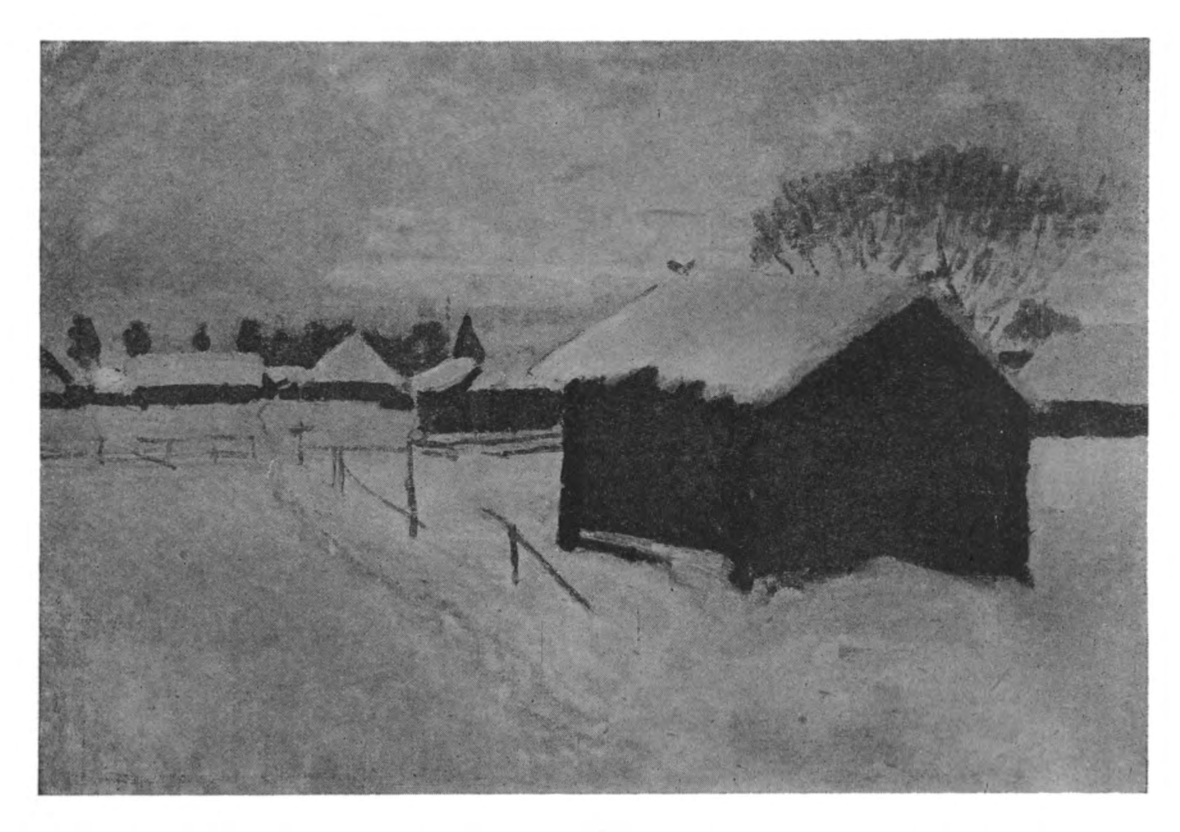


За пилкой дров. 1928 г.

Октябрь, ноябрь и декабрь 1928 года, кроме его последних дней, полностью пропали у меня для живописи. Происходила лихорадочная работа по собиранию материала для иконной выставки, которую Наркомпрос направлял в Германию. Пришлось ехать в Новгород, Псков, Ленинград, Ярославль и заниматься организацией всех работ по отбору и вывозу икон.

В начале января 1929 года я выехал с выставкой в Берлин, вместе с реставратором Е. И. Брягиным. Выставка была организована совместно Наркомпросом и Германским обществом изучения Восточной Европы. Нам предоставили прекрасное помещение в Берлинском музее художественной промышленности, где удалось блестяще разместить и показать иконный материал. Выставка была большим событием в научно-художественной жизни Берлина. Мне пришлось прочесть ряд лекций, сперва в Берлине, а вслед затем в городах, куда была передвинута выставка,— в Гамбурге, Кёльне, Мюнхене и снова в Кёльне.

Всюду после организационной горячки первых недель у меня бывало довольно времени для посещения и изучения музеев, а также для занятий живописью. В Берлине я написал портрет покойного ныне А. И. Свидерского, давшего мне два сеанса.



Морозный вечер. Задворки. 1928 г.
(Собр. президента Чехо-Словацкой республики, д-ра Бенеша в Праге).

В Берлине, Гамбурге и Кёльне я писал автопортреты, а в Берлине и натюрморт из фруктов. Мне не хотелось отставать — нужны были гаммы и экзерсисы.

Из музеев для меня новинкой был превосходно устроенный еще *Лихтварком* и улучшенный *Паули* Гамбургский музей — „Kunsthalle". В отделе старых мастеров мне показалась подозрительной всемирно известная картина Франса Гальса „Человек с боченком". В ней было нечто от второй половины XIX века, что меня заставило попросить директора музея, Паули, снести картину в реставрационную мастерскую и дать ее мне исследовать без стекла. Обследование дерева доски, на которой она написана, полное отсутствие кракелюр в живописи, самая фактура ее и манера не оставляли сомнения в том, что картина является новоделом. Особенно говорит против XVIII века прием, которым написаны листья дерева, справа от фигуры: они сплошь прописаны фоном, давшим нужный художнику ажур—чисто живописный подход, ставший возможным в Европе только после проникновения сюда приемов японской цветной гравюры и со времени импрессионистов. Паули вынужден был согласиться с моими доводами. Позднее он приезжал в Берлин советоваться со мною, продавать ли ему этого Гальса, на которого есть охотники в Америке. Я от души ему рекомендовал расстаться с ним как можно скорее, тем более, что *Валентинер*—автор монографии о Гальсе—в серии „Klassiker der Kunst" считает его одним из лучших Гальсов на свете. Не боги горшки обжигают.



Китаянка.

Портрет г-жи Жю-Пеон.

1934 г.

В середине марта я обследовал в Дрездене знаменитейшее в мире произведение — „Сикстинскую мадонну“ Рафаэля, приехав по приглашению директора музея „Цвингер“ — *д-ра Гесса.* Мадонна была расстеклена, публике доступ был закрыт, и я мог целый день посвятить осмотру живописи сверху до низу. Узнав, что я еду, известный рафаэлист, профессор *Оскар Фишель,* с которым мы уже давно вели по Рафаэлю дружескую переписку, поехал также со мною.

Про „Сикстинскую мадонну“ уже давно ходили слухи и высказывалось в литературе мнение, что она вся переписана в XIX веке реставраторами. Это оказалось не вполне верным. Вся фигура папы Сикста не тронута, не тронуты херувимы внизу, вся одежда богоматери и св. Варвары, зеленые занавеси и значительная часть ангелов на небе. Пострадавшими оказались фигура Христа, головы богоматери и Варвары и отдельные головы ангелов на фоне, действительно прописанные в начале XIX века. Я рекомендовал не трогать картины, исследовав ее только путем рентгеновских лучей, чтобы узнать, сохранилось ли что-либо под слоем новейших записей.

Вернувшись в Берлин, я написал портрет Фишеля, который подарил ему.

Много нового увидел я в отделениях старых мастеров музеев Гамбурга, Кёльна, Мюнхена, чего ранее не видал. Но еще более радостные сюрпризы ожидали меня в отделениях новейшего искусства. В Гамбурге я увидел отличных французов, в том числе ренуаровскую голову той самой Шарпантье, портрет которой так восхитил меня в Нью-Йорке. Разочаровала, однако, сильно „Нана“ Эдуарда Манэ, вещь, стоящая не на высоте гения этого мастера.

В Мюнхенской новой галлерее, устроенной в прежнем здании Сецессиона, есть также прекрасный отдел французов, но есть и один фальшивый Сезанн — явная подделка; непонятно, каким образом ее проглядели. Впрочем и в Дрезденском Цвингере, в отделе новой живописи висит фальшивый Ренуар, из собрания Странцкого, — портрет офицера.

Поездка в Мюнхен меня очень обрадовала. Я свыше двадцати лет не был в этом городе, который не без основания считал второй родиной. Он почти не изменился, мало изменились даже старые друзья: мои товарищи по школе Ашбэ стали профессорами и тайными советниками, но остались прежними, милыми и радушными. Выставка икон была мною устроена в актовом зале Академии Художеств, где эти люди были уже профессорами. На стенах, украшенных тканными копиями с гобеленов Рафаэля, прекрасно выделялись древние иконы. Лучшей обстановки трудно было выдумать для них. Мы ежедневно виделись с известными художниками — *Анжело Янком* и *Юлиусом Диц,* уже в мои мюнхенские годы рисовавшими, первый — в „Jugend“, второй — в „Simplicissimus“, а также с *Майерсгофером,* выделявшимся в школе Ашбэ своими рисунками сангвиной „под Рафаэля“. Он и сейчас так рисует, но гораздо совершеннее, и имеет репутацию одного из лучших рисовальщиков Германии.

Из Мюнхена я вернулся в Берлин. Здесь мне было сделано одним издателем неожиданное предложение — издать по-немецки мою „Историю русского искусства“, рассчитанную на десять томов, из которых вышло только пять. Я просил дать мне срок, чтобы взвесить предложение. Вначале казалась заманчивой мысль выпустить по-немецки книгу, вышедшую по-русски только наполовину, но после всестороннего взвешивания всех за и против, я пришел к выводу, что эта затея — ни к чему. Другое время,

другие мысли и чувства. Если бы я даже совсем заново стал составлять план такой же „Истории" сейчас, то я ни за что не взял бы такого размаха. Прошло время десяти томов, достаточно четырех. Я твердо решил отказаться и через день-два собирался дать отрицательный ответ, когда в мою дверь в отеле постучали. Вошел высокий молодой человек холеной внешности.

— Разрешите представиться: я *Хирземанн*, глава антикварно-издательской фирмы, вам хорошо известной, ибо вы наш старый клиент.

Я знал, что старик Хирземанн недавно умер и его огромное дело наследовал сын.

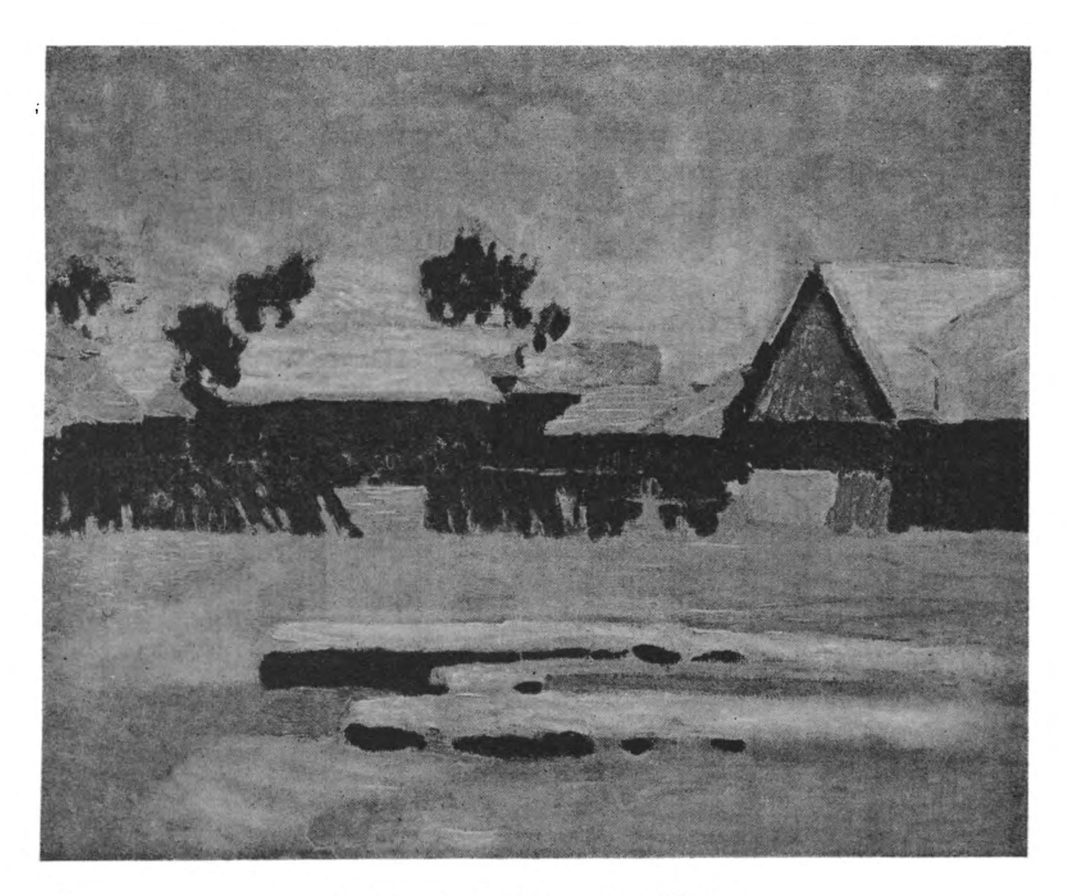
— Очень рад познакомиться. Чем могу служить?

— Узнав из газет, что вы в Берлине, я приехал к вам с предложением, которое, надеюсь, вам не будет очень неприятно. Мне хотелось бы издать историю русского искусства, написанную единолично вами, в четырех томах: архитектура, живопись, скульптура, прикладное и декоративное искусство. Если согласны, приезжайте в Лейпциг, и мы тотчас же заключаем договор, который, надеюсь, вас вполне устроит.

Не было ни гроша, да вдруг — алтын. То с болью в сердце пришлось отказаться от продолжения „Истории" из-за проклятого „немецкого погрома" в Москве, то немец предлагает начать все сначала, притом не так, как тот, берлинский издатель, а так, как и я считаю единственно правильным и приемлемым. Я согласился, несколько быстро и опрометчиво, но все же согласился, обещав приехать в Лейпциг. В середине марта из Дрездена я проехал в Лейпциг и заключил договор. Увы! — ему не было суждено осуществиться: пробыв год в Москве, я лениво и неохотно перебирал свои материалы по „Истории", чувствуя, что у меня уже нет былого задора, радости, любви ко всему этому прошлому, ибо меня неудержимо влечет к настоящему и будущему и прежде всего к собственному творчеству, столько лет — свыше двадцати — бывшему скованным всякими, хотя и интересными, но посторонними моей живописи делами, органически ей мешавшими. Кроме того, писать „Историю" так, как я писал ранее и как писали все мои сотрудники, было невозможно на пятнадцатом году революции. Надо было перестраиваться, а те социологические схемы, которые были в ходу, я не считал безупречными, следовательно, приходилось прежде всего заняться выработкой самого подхода к вопросам искусства в разрезе и плане истории, не имея уверенности, что мне лучше удастся то, на чем споткнулись другие. Все это привело меня к решению отказаться от договора с Хирземанном, что я и сделал, отправив ему письмо со всякими извинениями за то, что пришлось его столь коварно, хотя и невольно, подвести.

И вот сейчас я поймал себя на том, что, описывая германские музеи, реорганизованные и в некоторых частях ставшие неузнаваемыми для меня, хорошо знавшего их двадцать лет назад, я главным образом говорю об их отделах нового, а не старого искусства. Это не случайно. Просто с этого времени меня новое искусство волнует уже более, чем старое, а в старом только то, что совпадает с новым, созвучно ему. Вся моя дальнейшая поездка по Европе происходила под знаком тяготения к новому, решительно противополагаемому старому.

Из Берлина я проехал с выставкой в Кёльн, оттуда в Мюнхен, а затем снова в Кёльн. Вся эта возня с выставками мне порядком надоела, как и лекции, доклады, беседы. Очень тянуло поскорее в Париж. Большим утешением для меня оказалась организованная одновременно в Кёльнском музее выставка *Лейбля*, вещи которого,



Морозное утро. Первые лучи. 1928 г.

собранные со всего света, были здесь представлены и показаны, как никогда ранее. Вот мастер не стареющий, все еще новый, свежий и актуальный для сегодняшнего дня. Что ни вещь, то подлинное произведение искусства, прекрасное по живописи, выразительное по замыслу и глубокое по проникновению. Я часто думал, как хорошо было бы показать такую выставку у нас, в Москве. Многому мы могли бы поучиться у старика Лейбля. А я еще помню рассказы Ашбэ о его чудачествах. Он жил тогда недалеко от Мюнхена в деревне, среди крестьян, сам ведя полукрестьянскую жизнь и изображая крестьян. Тогда его мало ценили, его, величайшего и быть может единственного живописца-реалиста Германии, проглядев его сверкающее живописное дарование, заслоненное дутыми репутациями Каульбаха, Штука и других „знаменитостей".

Еще одну исключительную по своему значению выставку посчастливилось мне видеть в Берлине во второй свой приезд — *Ван-Гога*, устроенную директором национальной галлереи Юсти в бывшем дворце кронпринца. На ней также удалось собрать Ван-Гога со всего света. Только такая выставка может дать верное представление об истинном значении этого колосса живописи, хотя не всегда и не во всем одинаково сильного.

Перед устройством выставки Юсти просил меня зайти к нему в кабинет, где показал около пятнадцати картин Ван-Гога, прося высказать о них мое мнение. Я нашел их все до одной поддельными. Это было и его мнение, несмотря на то, что некоторые

из этих подделок были уже проданы в Америку по 50.000 долларов каждая. Тогда только начиналось поднятое Юсти дело о подделывателях Ван-Гога, завершившееся позднее громким процессом. На последнем был жестоко ошельмован главный специалист по Ван-Гогу, известный художественный критик и историк новейшей французской живописи *Майер-Грефе*, по экспертизе которого были приобретены все эти подделки.

В Кёльне мне пришлось дважды быть в 1929 году — в марте и мае. Иконная выставка была организована в марте и открылась 24-го в помещении Музея художественной промышленности. 5 апреля она была закрыта и перевезена в Мюнхен, а в мае вновь переброшена в Кёльн, где и была присоединена к юбилейной верхнерейнской выставке. В свое первое пребывание в Кёльне я, по просьбе комитета по празднованию сорокалетия научной деятельности известного византиниста *Шарля Диля*, написал здесь большую статью для сборника в честь юбиляра, которую отправил председателю комитета, тоже знаменитому византинисту *Габриэлю Милле*. 20 мая я выехал из Кёльна на Бельгию в Париж. Имея в кармане французскую визу, я был уверен, что в дороге мне не предстоит никаких неожиданностей, связанных с моим советским гражданством. Я жестоко ошибся: на границе Бельгии меня высадили из вагона и под конвоем жандарма повели куда-то, за километр, по крайней мере, на допрос. Я взмолился, ссылаясь на французскую транзитную визу.

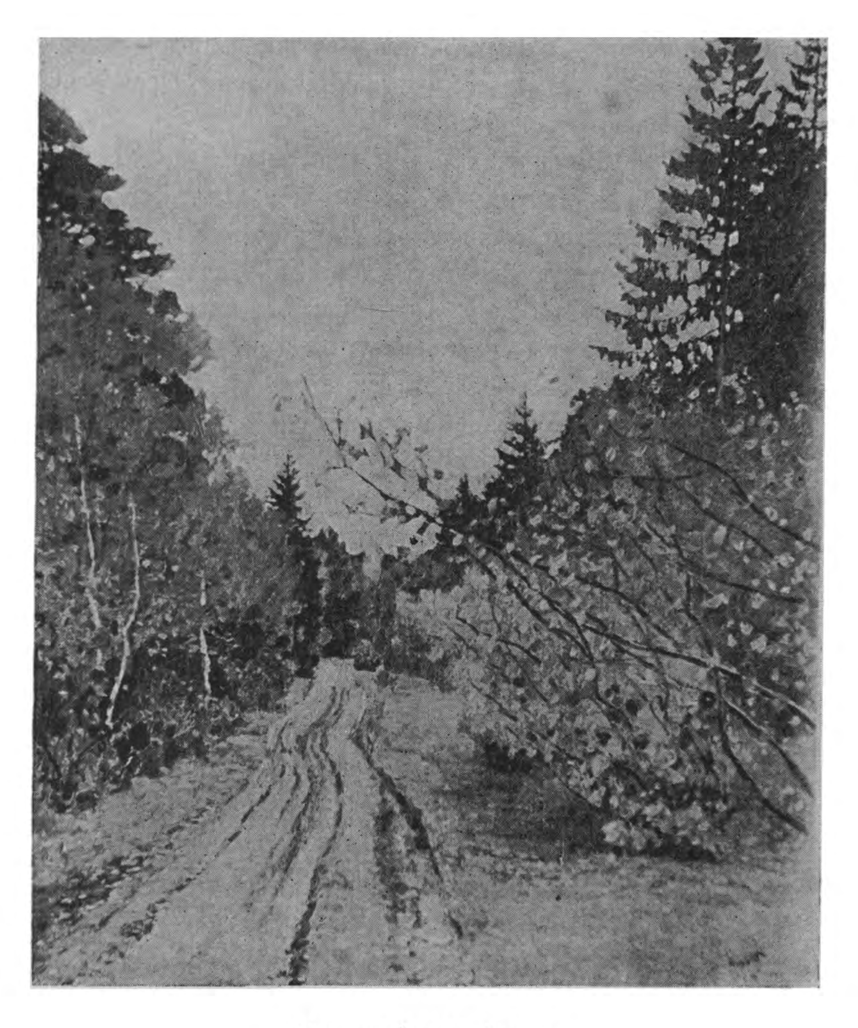
— Но помилуйте, сударь, вы же в Бельгии, чорт возьми, а не во Франции, да еще с большевистским паспортом!

Разговорившись, я подумал, что предстоявшая мне перспектива скитаний и высылки обойдется мне дороже, чем хорошая взятка, и без дальнейших слов дал ему сто франков, сказав, чтобы он обделал это маленькое дельце с кем следует. Я жалел, что дал так много: было явно достаточно половины, если не четверти, хотя сто франков это всего семь золотых рублей. Он никак не ожидал такой огромной суммы и все уладилось в полчаса. Меня посадили в какой-то поезд, шедший на Париж другим путем, и 21-го я был уже там.

Каждый раз, когда я въезжаю в Париж, меня охватывает глубокое волнение. Вот уже два столетия, как он является мировым центром искусства, два столетия, как безраздельно законодательствует в живописи и скульптуре. Все художественные направления за двести лет рождались в Париже и отсюда распространялись по свету. Париж — единственный законный наследник Рима в мировой художественной гегемонии, он один был все время столицей, а все другие столицы — провинцией.

Устроившись в отеле, в своем любимом районе, около Madelaine, я полетел в Лувр. В Париже я не был с 1909 года, тогда как прежде не пропускал года, чтобы не съездить туда. Он ничуть не изменился, но Лувр стал неузнаваем. Прежде в нем находились только картины старых мастеров, до середины XIX века, и тех из более нам близких, со дня смерти которых прошло лет десять. Теперь туда перенесли весь зал импрессионистов из Люксембургского музея, а середина XIX века так обогатилась новыми приобретениями, что заняла десяток зал. По залам старых мастеров я только пробежал, отметив некоторые новинки, в новые залы я ходил ежедневно в течение двух недель. Это была сплошная радость.

Достаточно привести только одну справку. Прежде в Лувре было всего лишь не-



Осенняя дорога. 1931 г.

сколько картин Коро, сейчас их свыше ста — целый музей Коро, из нескольких зал. Мне впервые удалось шаг за шагом проследить по этой коллекции все его манеры, начиная от ранне-итальянской — точной и скромной, до последней, размашистой и трепанной.

Огромное наслаждение доставил зал Франсуа Милле, представленного исчерпывающе. Я часами стоял перед знаменитой картиной „Angelus“, некогда проданной в Америку за миллион франков и теперь выкупленной Францией обратно и являющейся одной из десяти самых драгоценных жемчужин Лувра всех времен.

История французского импрессионизма может быть изучаема только по коллекции Лувра: Эдуард Манэ, Клод Монэ, Ренуар, Дега — все представлены с замечательной полнотой и разнообразием. В первый раз увидел здесь большую картину, групповой портрет *Дега,* изображающую интерьер, в котором у стола посреди комнаты стоят мать с сыном-юношей, спереди сидит дочь-подросток, а сзади — у камина — спиной

к зрителю, но слегка обернувшись к нему, — отец. Картина написана в конце 60-х годов не в обычной манере Дега, а в стиле его учителя Шассерио. Прекрасно сочиненная, отлично нарисованная и написанная картина.

В Париже мне повезло на выставки, среди которых наиболее захватывающей была выставка Гюстава Курбэ. Опять картины со всего света, даже из Австралии. Снова незабываемое впечатление. Вот еще один из немногих истинных великанов живописи.

Я был очень тронут отношением ко мне Габриэля Милле, пригласившего меня в определенный день притти в Сорбонну, в состоящую в последней „школу высшего изучения" — École des hautes études, — во главе которой он стоит и где читает лекции. Эти лекции слушают не студенты, а ученые византинисты со всего света, — профессора, академики, историки искусства, с крупнейшими европейскими именами.

Когда я прибыл, вся аудитория была уже полна слушателями, которых я насчитал до двадцати. Он познакомил меня со многими, имена которых мне были уже известны. Когда мы уселись, Милле неожиданно для меня обратился ко мне с приветственным словом, смысл которого сводился к тому, что история византийской живописи своими достижениями последних десятилетий обязана главным образом Центральным государственным реставрационным мастерским в Москве, открывшим уже и продолжающим открывать такие изумительные памятники искусства, о которых научный мир ранее и не подозревал. Он приветствует поэтому в моем лице основателя и бессменного руководителя этого учреждения, существующего только в Советском Союзе и нигде более. Я был до крайности сконфужен и не знал, что сказать, особенно когда, заканчивая речь, Милле прибавил:

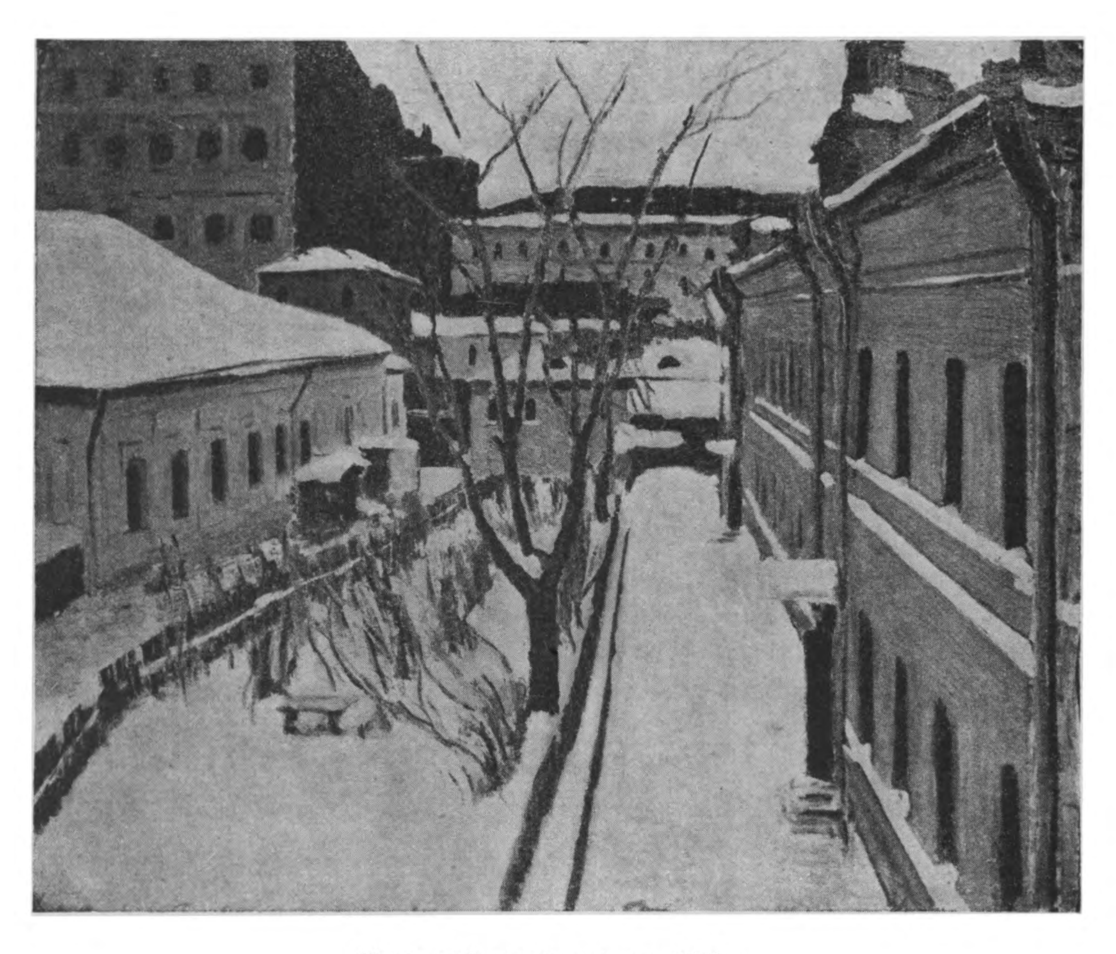
— Вы не подозреваете, m-r Grabar, как часто в этих стенах раздается ваше имя, и, чтобы вам это демонстрировать и сегодня, я позволю себе посвятить свою настоящую лекцию вашему последнему исследованию, присланному вами для юбилейного сборника в честь Шарля Диля.

И он изложил содержание моей статьи „О происхождении и эволюции типа „Умиление", написанной в Кёльне, согласившись со всей ее аргументацией и подкрепив ее еще некоторыми собственными соображениями.

Я сказал в заключение то, что считал себя обязанным сказать, что я не один создавал „Мастерские", а они созданы целым коллективом работников, которые будут очень счастливы узнать от меня о высокой оценке наших общих усилий со стороны ученых с таким мировым именем, как Габриэль Милле.

С его помощью я получил трудно добываемые визы в Бельгию и Голландию и в середине июня направился на Брюссель и Антверпен в Гаагу.

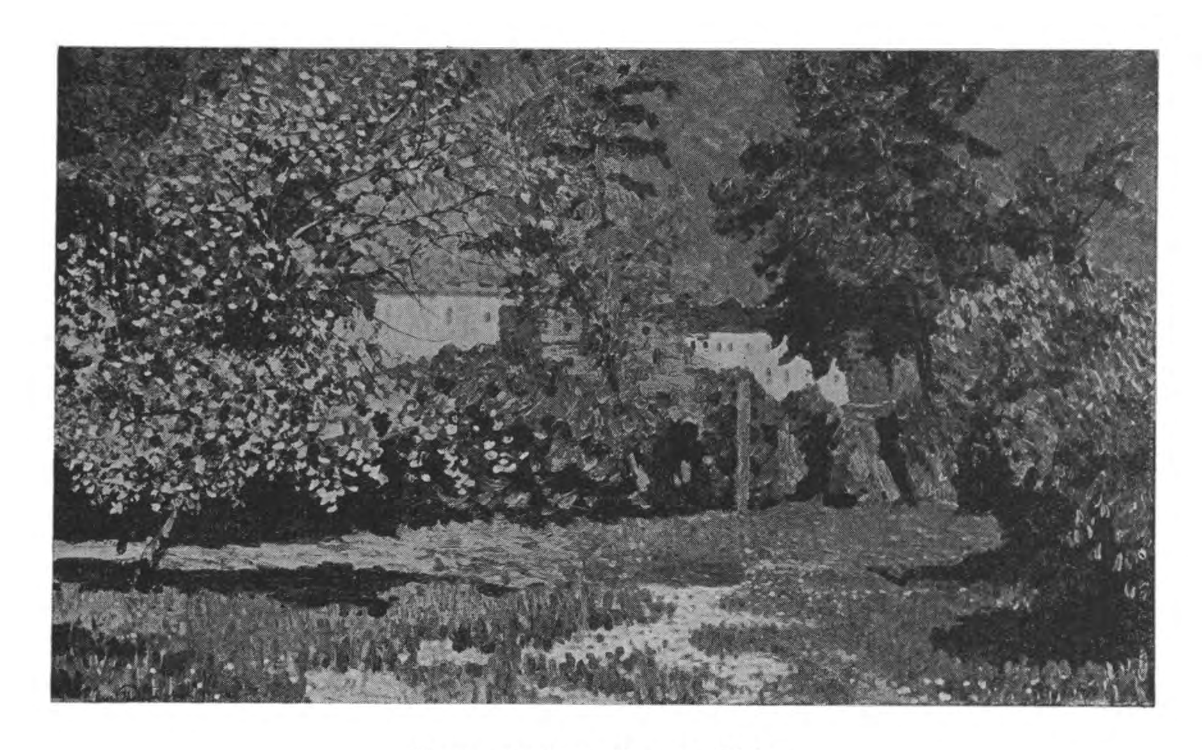
После Курбэ, Милле, Манэ я в музеях Брюсселя и Антверпена не пережил ни неожиданных, ни вообще из ряда вон выходящих художественных впечатлений. Нидерланды, кроме отдельных мастеров, вроде Питера Артсена и Бекелара, мало волновали, а у Рубенса я видал вещи гораздо более интересные в Ленинграде, Вене, Мюнхене. Зато в Гааге меня восхитил свыше всякой меры Вер-Меер фан Дельфт. Я почти только для него ходил в музей. И когда из Гааги поехал в Амстердам, то и здесь часами простаивал не перед Рембрандтом, а перед тем же Вер-Меером. Чистейшей воды реалист, он, ему одному ведомыми чарами искусства, умудрялся давать в своих маленьких жанровых картинах не просто „галантные сцены", как Мирис или Терборх, а некое пре-



Московский дворик в снегу. 1930 г.

красное видение природы, не прикрашивая последней и строго передавая все жизненные черты предметов и людей.

Я поехал в Голландию, отчасти чтобы увидеть как можно больше именно его вещей, но, главным образом, чтобы во второй раз побывать в Гаарлеме, где, как я знал из специальной литературы, знаменитые картины Франса Гальса, виденные мною в 1909 году почерневшими и загрязненными, только что были реставрированы. Раз попав в Гаарлем, я уже не мог отсюда скоро выбраться. Прежде групповые портреты Гальса были разбросаны по разным учреждениям, теперь они собраны в одном месте, в специально созданном музее Франса Гальса. Они действительно оказались все промытыми и расчищенными от позднейших записей и стали неузнаваемы. Живопись Гальса на этих картинах очень напоминает живопись Манэ и до последней степени современна. Только мастерство Гальса еще выше мастерства Манэ. Просто непостижимо, как этот человек умудрялся бросать на холст десяток-другой живых людей, заставляя их там вечно жить той же бьющей ключом веселой, радостной, здоровой жизнью. Они смеются, пьют, чокаются, что-то горланят, поют песни, эти стрелки, такие же живые, как были в действительности. Мне стало ясно, что Гальс — не старый мастер, как другие, как



Цветущий уголок Москвы. 1930 г.

все, кроме, быть может, Веласкеса, а новый, наш, видящий и чувствующий, как видим и чувствуем мы.

С запасом этих впечатлений я возвращался в Москву. У меня была уже виза в Италию, куда я ранее предполагал ехать, но теперь мне более не хотелось ходить по музеям. Надо было переработать и суммировать все виденное, постараться извлечь из него то, что было полезно и нужно для моего собственного творчества. Но для последнего было необходимо освободиться от администрирования и всяких служб, чего я в ближайшем году и достиг, став наконец снова тем художником и только художником, которым был в первые годы бесперебойной работы в деревне,— в 1904 и 1905 годах.

Я давно уже считал себя по преимуществу портретистом. В детские годы, в лицее, в университете, в академии, в Мюнхене — всюду больше всего занимался портретом, который давался мне легко и выходил лучше всего другого. Только попав после многих лет из-за границы в Россию, я так был очарован ее пейзажем, дотоле мало мною оцененным, что всецело ушел в него. Но и после этого я с портретом не порывал, отдавая ему постоянную дань, хотя выставлять портреты приходилось редко.

В Гаарлеме я, как боевой конь при звуке трубы, почувствовал перед холстами Гальса проснувшуюся страсть к портрету, интерес к человеку, долго заслонявшийся увлечением природой. Как никогда прежде, я понял в Гаарлеме, что высшее искусство есть искусство портрета, что задача пейзажного этюда, как бы она ни была пленительна,— пустячная задача по сравнению со сложным комплексом человеческого облика, с его мыслями, чувствами и переживаниями, отражающимися в глазах, улыбке,



Портрет сына художника. 1935 г.

(Гос. Третьяковская галлерея)

наморщенном челе, движении головы, жесте руки. Насколько все это увлекательнее и бесконечно труднее!

Всюду, где я бывал, я наблюдал людей — веселых и хмурых, беспечных и озабоченных, бесхитростных и лукавых, стараясь разгадать их явную и затаенную психику. Я решил поступить так, как поступал раньше, готовясь к сложным живописным проблемам, — решил упражняться, упражняться и упражняться. Но тогда мне было достаточно сделать десяток натюрмортов, чтобы размять руки, а теперь нужно было переходить на гаммы и экзерсисы голов. И я пустился добывать свободу портретной кисти при помощи таких именно портретных гамм. Позировали все свои, в свободные часы и дни; потом пошли чужие.

Зайдя как-то к знакомому, занимавшемуся на досуге от службы живописью, я был очень озадачен когда, отворив на звонок дверь, он впустил маленькую пеструю женщину, похожую на заморскую птичку. Брюнетка, южного типа, она была изрядно накрашена и набелена, а вместо бровей имела какие-то тонкие не то наклеенные, не то нарисованные черные полоски. Хозяин, заметив, что она меня заинтриговала, тут же уговорил ее мне позировать, и я на другой и третий день в два сеанса написал ее портрет в красной кофте, с белым шарфом на фоне ярко-синих обоев ее квартиры. Она оказалась аргентинкой, воспитанной в Париже, полупарижанкой.

С этого портрета пошли все остальные. Я ежедневно писал в светлые часы, чувствуя, что от портрета к портрету крепну, что каждый следующий в какой-то мере лучше предыдущего, дается легче, скорее, характеристика острее, живопись свободнее.

Я никогда не считал, что быстрота в писании портрета есть нечто заменяющее качество. Серов писал портреты по тридцати, пятидесяти и восьмидесяти сеансов, и едва ли его можно серьезно упрекать в медлительности и ненужной кропотливости. Но в то же время я понимал, что при равенстве прочих условий хорошего портрета, быстрота — вещь не плохая, особенно ценная в наши дни фантастических темпов, когда ни у кого нет времени посидеть больше двух-трех раз для портрета. Кроме того, я знал, что как раз самые мои любимые портретисты — Веласкес и Гальс — писали быстро, в сеанс, много — два. Таким образом быстрота есть все-таки немалое достоинство. Но быстрота, кроме того, действительно важное преимущество: погода не постоянна, а с ней изменчиво и освещение модели; и сам человек сегодня не совсем тот, что вчера, в чем-то другой, менее живой, желтее или серее, обыденнее, скучнее. Все это мешает, надо постоянно менять и переделывать, если не уметь ловить быстро, схватывать на лету.

Я удвоил усилия, чтобы добиться быстроты письма, но делая портреты в два-три сеанса, одновременно писал и более длительно — по шесть-семь и даже десять сеансов.

В конце апреля 1930 года я написал последний портрет своей матери. Она умирала от рака в возрасте 87 лет. Большею частью она дремала, но иногда, на час с небольшим, приходила в себя и, полулежа на подушках, смотрела вперед своими страдальческими глазами. Я уловил как-то такой момент и в течение получаса с небольшим набросал на старом холсте — неудачном зеленом пейзаже — „Голову умирающей".

Недели через три она умерла.

Набросок этот я ценю не только как драгоценную память о бесконечно дорогом и близком мне человеке, но и как счастливо удавшееся решение поставленной задачи,

сделать с максимальной быстротой портрет, передающий основную суть облика человека и смысл цветовой гаммы головы и окружения, при наивозможной простоте трактовки.

В том же 1930 году я написал ряд портретов, из которых более удачны — брата, жены в шубе, проф. Ло-Гатто и П. И. Нерадовского. Последний писан в два сеанса; я считал его неоконченным, но третий сеанс не мог состояться, и его пришлось оставить в этом виде. Лучшие портреты следующего года—сестры жены, М. М. Мещериной, профессора Винклера и Г. О. Чирикова.

Все эти портреты я писал крупнее, чем в натуральную величину. Мне казалось, что, на ряду с портретом интимным в наши дни должен быть выработан и другой портретный тип, монументальный, не теряющийся на наших больших выставках и в музеях, хорошо видный на расстоянии.

Портреты, писанные в натуру, в музеях как-то досадно мелки. Они казались мелкими и Тинторетто и Рубенсу, охотно писавшим больше натуры.

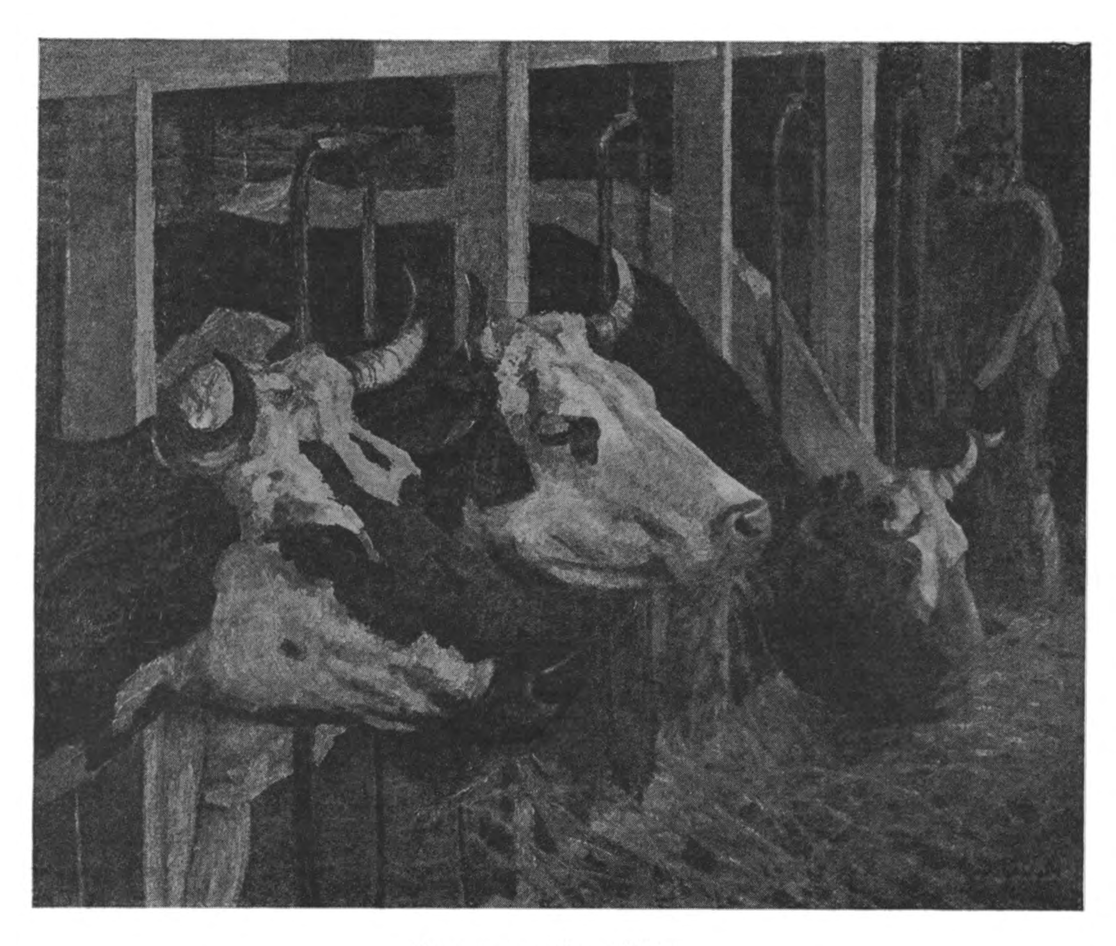
Кроме того, мне казалось, что поскольку мы, портретисты, передаем не только облик нашей модели, но и расстояние, отделяющее нас от нее, и воздух между нею и нашими глазами, портрет, писанный в величину натуры, будет естественно тем самым еще уменьшен для глаз зрителя. Отсюда мое стремление увеличить натуру. Но нужно соблюдать чувство меры, желательна только такая степень увеличения, при которой зритель принимает портрет за написанный в величину натуры. В портрете Чирикова я перешел эту границу.

Рассматривая два десятка портретов, сделанных за 1930 и 1931 годы, я пришел к заключению, что в них есть тот основной грех, который свойственен всем нам, художникам. Каждый из нас почти всегда — исключения редчайши!— исходит от какого-либо образца, в данное время наиболее ему любезного, от мастера, владеющего сегодня его думами и чувствами. Иногда он длительно пребывает в плену мастера-избранника, иногда вчерашний мастер сменяется сегодняшними, чтобы завтра уступить место новому. Выражаясь вульгарно, мы „танцуем от печки“: вчера от печки старого мастера, сегодня — Манэ, завтра — Сезанна. Как это ни обидно для нашей индивидуальности и еще более для самолюбия, но это — непреложная истина, надо только со всем бесстрашием заглянуть в глубину своего творческого „я“, чтобы в этом не оставалось сомнения.

Если в импрессионистических пейзажах я исходил из системы Клода Монэ, хотя и сильно видоизмененной, то в портретной серии трудно определить от какой „печки“ я в них танцую. Только в отдельных чертах что-то улавливаешь, но и то не столько нащупываешь то или другое имя — этого как будто нет,— сколько вообще ловишь себя на „приемах“: „танцование от печки приемов“. И вот со всей решительностью передо мною встал вопрос: а нельзя ли вообще не танцовать от печки, нельзя ли так взглянуть на натуру и так ее увидеть, чтобы зрителю не бросались в глаза ни приемы, ни мастерство, ни даже живопись, но чтобы он просто почувствовал дыхание жизни, трепет жизни, красоту жизни?

Я начал искать в этом направлении, памятуя завет Чайковского, что настойчивостью и упорством можно все преодолеть. Чего, чего, а упорства у меня хоть отбавляй.

В 1932 году зашел ко мне *Н. А. Клюев,* поэт, которого я знал еще в Петербурге лет двадцать назад.



Коровы в стойле. 1930 г.

Через несколько дней я уже написал его портрет, бывший первым пробным камнем в этом моем новом направлении. Одновременно я продолжал начатый за год до того портрет д-ра Штельцера, ведя его в прежнем живописно-формальном плане. Он мне также удался, но оба портрета в корне различны, различны по основной установке и отношению к натуре, ибо во втором ясно чувствуются отзвуки прошлого, а портрет Клюева глядит вперед.

Эту же задачу я пробовал решить, каждый раз по-разному, еще на двух портретах — брата моей жены, В. М. Мещерина, и академика Н. Д. Зелинского. Первый был в отпуску и мог мне долго и хорошо позировать. Мне хотелось передать его существо также без всяких подходов и приемов — так, как я его чувствовал, хотелось мне передать и устремленный в даль взгляд. Мне это казалось тем легче, что последние свои портреты я писал уже значительно иначе в смысле лепки, чем писал раньше и чем вообще это принято. Об этом я должен сказать несколько слов.

Лепка, моделировка формы осуществляется в живописи при помощи светотени, путем выискивания в натуре постепенных переходов от света к тени. Основа лепки, рельефа на плоскости, есть белое и черное, со всеми их градациями.

Обычно тот же принцип проводится и в живописи: живописец лепит то более тем-

ными, то более светлыми красками. Между тем давно известно, что впечатление большей или меньшей темноты различных красок может быть достигнуто не только при помощи световой градации красок, но и посредством цветовой градации. Если мы на простой неортохроматической пластинке сфотографируем портрет человека в светлой ярко-красной рубашке, с темно-синим галстуком на ней, то мы получим как раз обратное соотношение: рубашка выйдет черной, а темный галстук — светлым. Что это значит? Это значит, что можно лепить форму не только черным и белым, или светом и тенью, но и цветом — более интенсивными и менее интенсивными цветами.

Над этой проблемой я работал весь 1932 год, достигнув кое-каких результатов. Портрет Клюева писан именно этим путем, чего не заметно на расстоянии, но что ясно видно вблизи. Но это значительно усложняло фактуру, грубость которой во всей современной живописи, в том числе, конечно, и в моей, мне давно уже не давала покоя. Данную проблему надо было решить так, чтобы зритель не отвлекался этой живописной кухней, прямо и непосредственно переживая впечатление как на расстоянии, так и вблизи. Задача нелегкая, но не неразрешимая.

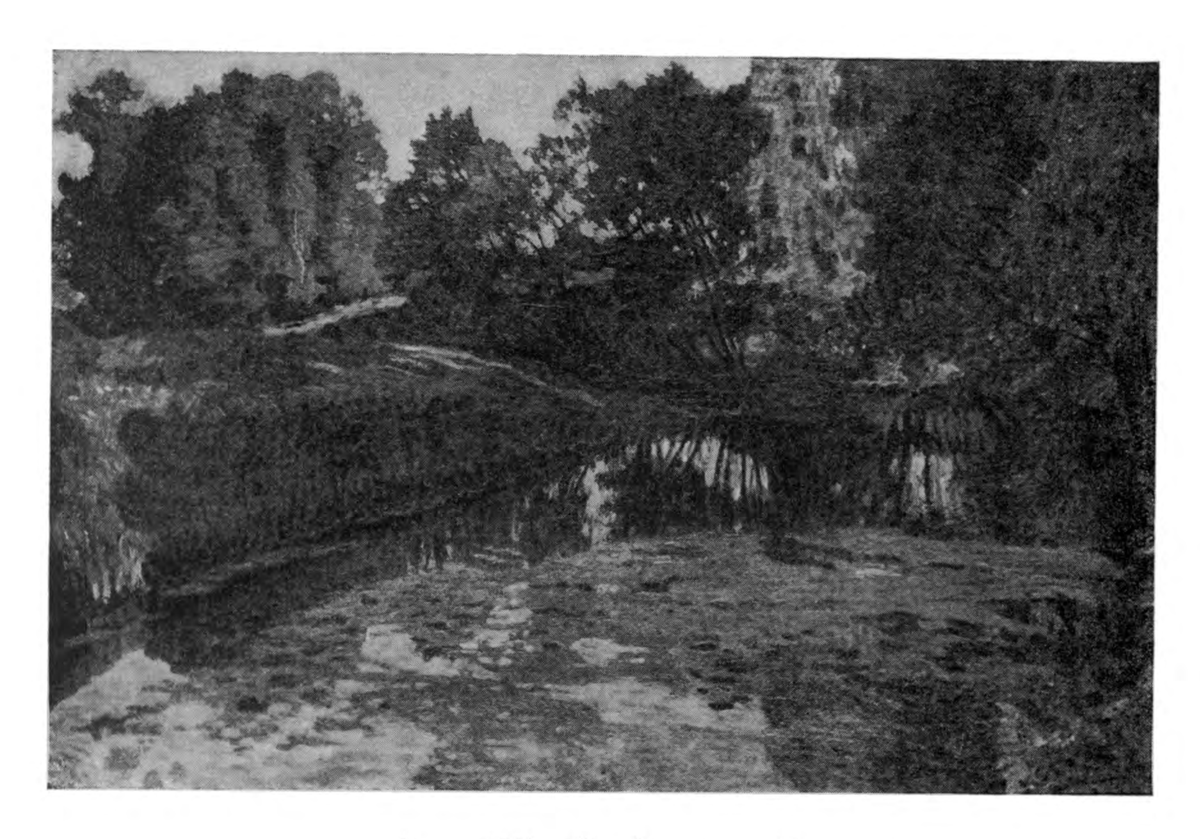
До некоторой степени мне удалось ее разрешить в портрете М. Д. Медовой, лежащей в темно-синем платье на зеленой кушетке, на фоне ковра. Лицо портрета — в тени в полутоне, но оно светится светом, отраженным от солнечных рефлексов комнаты. Лицо это решено просто, и портрет я считаю удачным.

По тому же признаку цветовой лепки писаны портреты Мещерина и академика Зелинского, но в них новые элементы еще перекликаются со старыми.

Совсем по-иному удалось решить портрет девочки „Светланы", взятый в мышино-серой гамме. Я уловил как-то сразу то, что мне казалось существенным и единственно важным и нужным в этом простеньком личике, ничем особенно не выдающемся, но все же живущем своей особенной, только ему присущей жизнью. Я забыл о всех „печках" на свете, стараясь заодно забыть и свои собственные давние и недавние „печки". В один сеанс портрет был в сущности готов. На следующее утро я только кое-где его тронул. Он меня удовлетворил, как ничто другое до сих пор, ибо я твердо почувствовал, что в нем удалось ухватиться за край чего-то большого, что пока еще не дается, но до чего уже не так бесконечно далеко. Он — живой и по форме и в цвете и, главное, по выражению глаз и всего лица: казалось, что уж если „танцовать" от чего-нибудь, так от него. Но „танцовать" вообще ни от чего не следует, ибо не мы должны диктовать натуре наше решение, а натура подсказывать свое. Поэтому каждый новый портрет должен быть абсолютно другим, чем предыдущий. Природа неповторима, тем более неповторимы люди.

„Светлана" написана в декабре 1933 года. В январе 1934 года я в два сеанса написал портрет Наташи Островской, внучки А. Н. Островского, на даче, на фоне снега и леса, в белом с яркими цветами платке. Портрет отошел от линии „Светланы", но в следующем односеансном портрете моей дочери, взятом тоже на снегу, мне удалось опять поймать нечто аналогичное тому: ее улыбку, ее китайский разрез глаз, весь трепетный облик девочки.

Я написал портреты Сергея Прокофьева, два портрета М. В. Морозова и портрет „китаянки", жены китайского художника Жю Пэона. В каждом из них я по-разному претворял свои портретные искания, почему все они в корне различны.



Заводь. 1930 г. (Гос. Русский музей).

Я вообще думаю, что как различны люди, так различны должны быть и портреты одного и того же портретиста. Плохой знак, если они хоть чем-нибудь напоминают друг друга, ибо это доказывает, что автор слишком навязывает им свою волю, слишком повторяет себя, обезличивая тем самым натуру. Он может создавать прекрасные произведения на основе своих моделей, но они не будут портретами в том специфическом смысле этого понятия, который мы имеем в виду, говоря о произведениях Гольбейна, Гальса, Веласкеса, Энгра. Вот подлинные портретисты, с головы до пят, и только портретисты, что не мешает им быть ярчайшими индивидуальностями. Но если говорить об идеале далеком и почти недосягаемом, то в сравнении с ним и эти великаны — еще не последнее слово портретного искусства: все они были во власти раз навсегда выработанного каждым для себя приема, роковым образом штамповавшего натуру и выхолащивавшего черты ее бесконечного разнообразия.

Каждый раз, становясь перед натурой, я стараюсь забыть только что перед тем законченный свой портрет, как бы он ни казался мне удачным по сравнению с предыдущими. Вглядываясь в новые черты лица, стараюсь угадать, что в них иное, непохожее на все мое и чужое, на все виденное раньше — в строении, линиях, формах, цвете, даже фактуре лица. Так писаны мною последние портреты.

Во всем облике Сергея Прокофьева — внутреннем и внешнем — есть ярко выраженная динамичность. Я искал передать это в самой позе — поднятой вверх голове, движении левой руки, положении плеч, устремленности взгляда.

Рядом с ним „Светлана" — нежный распускающийся цветок, тихая ласковая девочка-подросток,— прямой полюс динамическому Прокофьеву. Это подчеркнуто не только в позе, выражении, но и в живописи и в цветовой гамме, более нежной и ласковой.

А вот еще два контраста: Морозов и китаянка. Михаил Владимирович в белой толстовке сидит крепко на своем стуле, как прирос к нему, опершись обеими руками в колени. Во всем его облике есть решимость и энергия, нет ничего мягкого и нежного. Даже прекрасные, пышные, шелковые седые волосы только еще более подчеркивают энергию лица и пристального, слегка насмешливого взгляда.

Рядом с ним „китаянка" — почти фарфоровая и по живописи и по фактуре. Там все по живописи коряво, здесь фактура гладкая, в полном соответствии с двумя столь разноречивыми темами.

Летом 1934 года мною написаны портреты нашего долголетнего полпреда в Анкаре и нынешнего полпреда в Берлине Я. З. Сурица и портрет брата, на даче, на фоне зелени.

Давно не писав обнаженного тела, я истосковался по нем и решил временно прервать портретные сеансы для этюда с натурщицы. Из простого этюда незаметно выросла целая картина: я поставил большое зеркало, в котором отражалась натура, бросил полевые цветы — васильки и ромашку — и получилась „Флора".

В течение 1935 г. я еще работал над тремя автопортретами,— в белом рабочем халате с палитрой, в желтой пижаме, тоже с палитрой, и в синем пиджаке. Лучший из них — второй.

Я далек от мысли выдавать мои портреты за какие-то необычайные достижения: пусть они еще слабы, но в моем персональном поступательном движении они — этап немаловажный. Само собою разумеется, что довольствоваться им нельзя, надо неустанно двигаться вперед. Важно уже то, что я вижу путь к дальнейшему преодолению стоящих еще впереди трудностей.

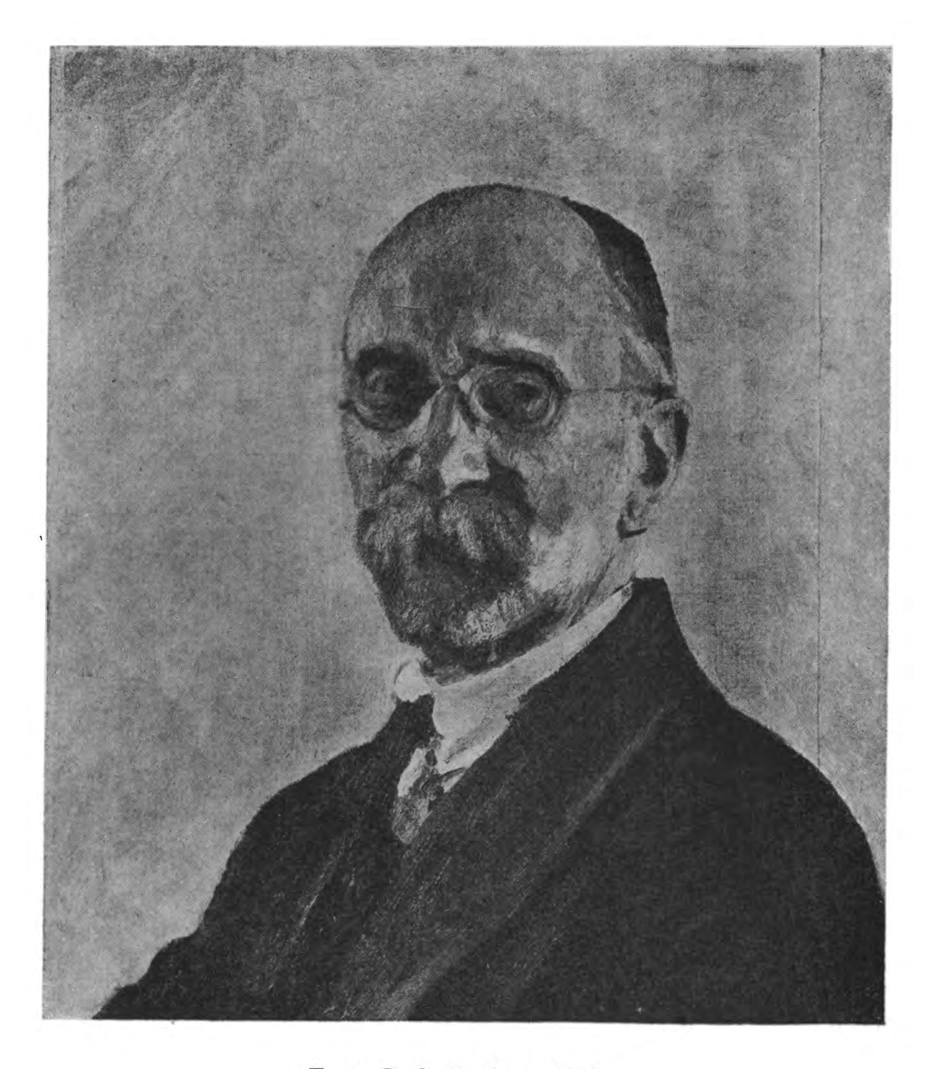
В конце года, после поездки в Кисловодск, я написал портрет М. Б. Чуковской, доставивший мне некоторое удовлетворение. Мне казалось, что для передачи моложавого цветистого лица, при красивых седых волосах, тона оксидированного серебра, нужна особая, деликатная фактура живописи, что я и попытался сделать.

Этим портретом открываются мои упорные фактурные поиски. Мне вообще кажется, что мы, русские художники, по сравнению, например, с французскими, невероятно грубы в своей фактуре. Исключением являлся, быть может, один только Серов. Данный портрет значительно выделяется из моего обычного портретного типа не только по фактуре, но и по приемам, отдаленно напоминающим приемы французского мастера пудренных причесок конца XVIII века Вуаля.

В январе 1935 г. я съездил в Ленинград, где написал портрет К. И. Чуковского, читающего вслух отрывок из „Чудо-дерево". Он, кажется, вышел довольно острым как по композиции, развернутой горизонтально, так и в цветовом отношении,— зеленому фону, красной обложке книжки, серебристым волосам и серому пиджаку.

У меня было чувство, что я попал в какую-то счастливую полосу удач, каждый новый портрет оказывался чем-то лучше предыдущего. Эту полосу хотелось использовать и закрепить. Последующие портреты и на самом деле вскоре оставили позади прежние.

Первым из них был портрет моего десятилетнего сына, которого я давно собирался

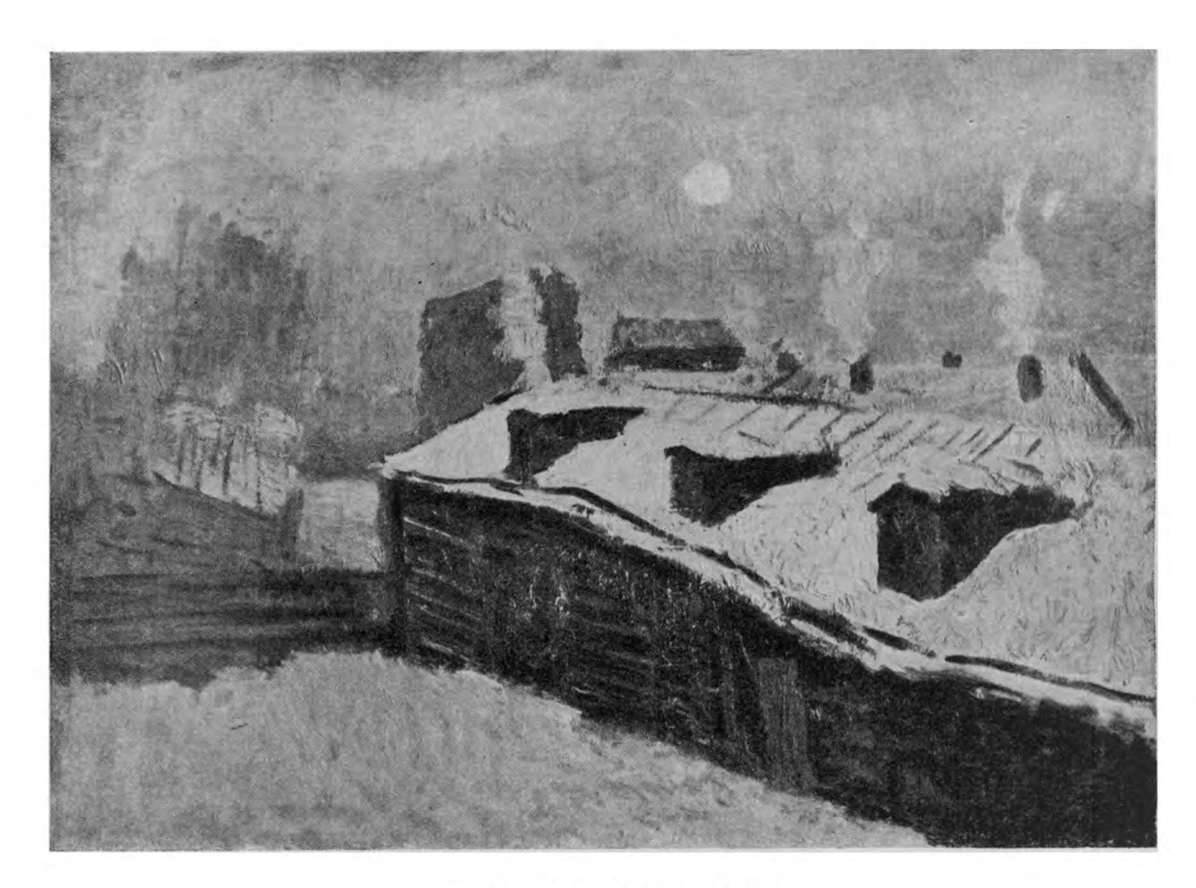


Проф. В. Э. Грабарь. 1930 г.

писать, но все как-то не выходило: то мешали утренние школьные часы, то вклинивались другие работы. Воспользовавшись зимними каникулами, я в 3-4 сеанса написал мальчика за столиком, накрытым ковриком, с французской детской книжкой в руках. Перед ним лежит яркосиняя коробка с акварельными красками и стоит стакан, в котором моется, ломаясь в воде, кисть.

Избегая по обыкновению темных теней на лице, я осветил голову с двух сторон и, кроме того, залил лицо рефлексами от освещенных страниц книги. По своей живописной поверхности портрет продолжает поиски более деликатной фактуры, начатые портретом М. Б. Чуковской.

В конце мая я приступил к большому портрету артистки Академического Большого театра, арфистки-лауреатки В. Г. Дуловой. У меня давно уже было намерение написать не обычный погрудный или поколенный портрет, а портрет-картину, портрет, построенный в виде сложной композиции. Я остановился на мысли написать женщину

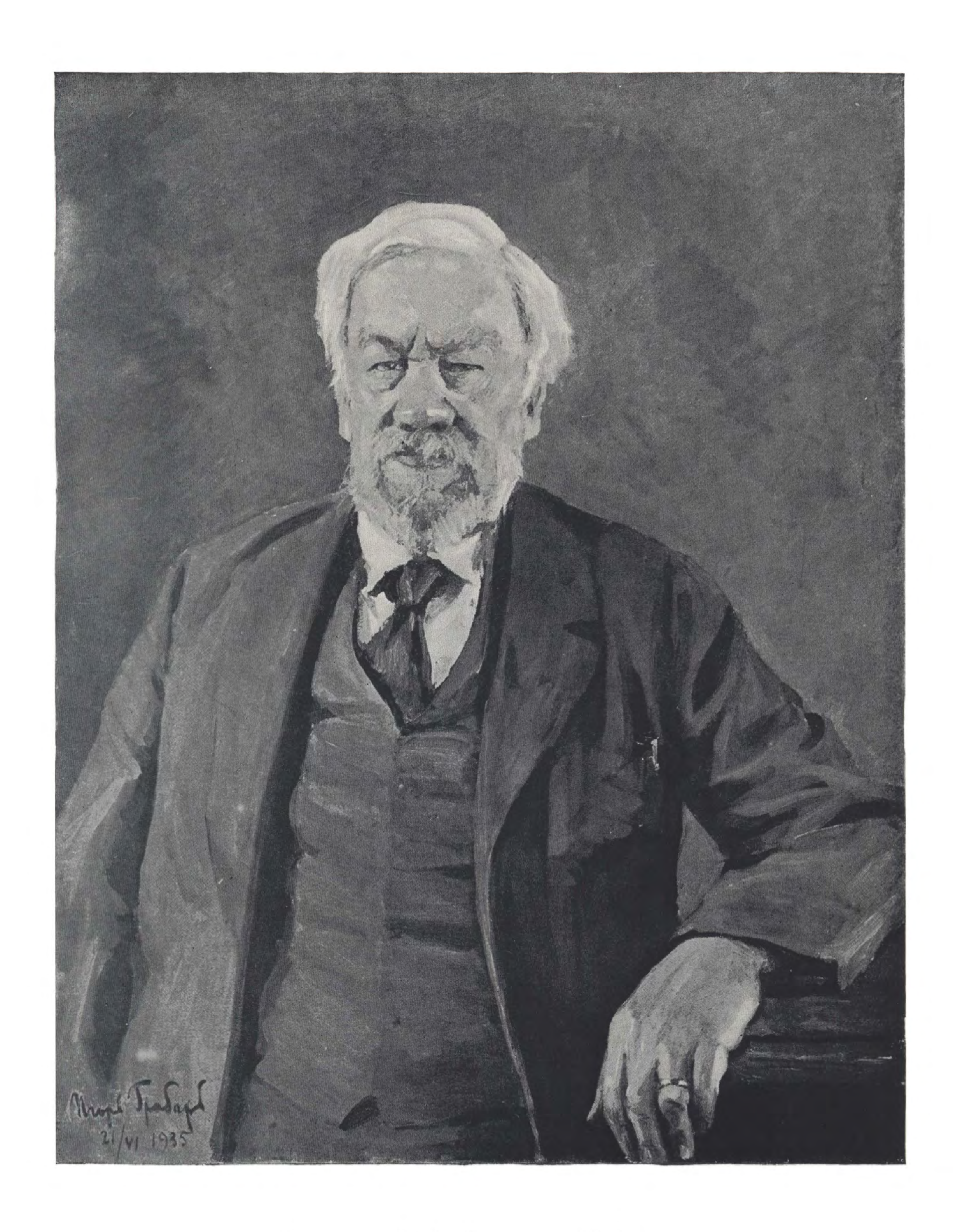


Туманный морозный день. 1930 г.

с арфой. Квартира В. Г. Дуловой была обставлена превосходной ампирной мебелью красного дерева, стены красиво расцвечены, и я решил писать портрет у нее на дому.

Портрет сразу удался, голова написалась в один сеанс, вся фигура — в два, остальные сеансы, которых с перерывами было около семи, ушли на обстановку. Сложнее всего оказалось написать арфу. Дорогая, отлично звучащая, она смонтирована по-американски безвкусно, аляповато и художественно-бездарно, с дешевой резьбой и скверной позолотой. Было нудно писать ее неуклюжие детали, но общий золотисто-желтый цвет ее деки и изогнутого грифа гармонично сочетался с матовым тоном лица, голубым платьем, горностаевой накидкой, серебряным башмачком, фисташковым и бледно-желтым колером стен и сочным цветом красного дерева.

В мае мне не удалось закончить арфу и ее струны пришлось отложить до сентября. Они представили для меня затруднения, о которых я и не подозревал. Сперва я написал просто струны на фоне уже написанной обстановки — стены, дивана, стола и букета с цветами. Получилось нечто резко фальшивое, что мне не сразу удалось расшифровать. Внимательное наблюдение привело меня к заключению, что струны, во-первых, не слились с воздухом, не тонут в нем, во-вторых, что они не лежат в плоскости, находящейся на оси арфы, в-третьих, что они не дают иллюзии должного перспек-



Академик С. А. Чаплыгин. 1935 г.
(Собр. Академии Наук СССР)

тивного сокращения, и, наконец, что общее впечатление от этих струн иное, чем дают струны арфы.

Подсчитав струны у себя на холсте, я убедился, что их на 10 меньше, чем в действительности: на арфе их 42, а я сделал только 32, — отсюда эта бросавшаяся в глаза разница общего впечатления.

И вот начались „струнные сеансы". Настойчиво и упорно я добивался того, что было в натуре, где струны освещались неравномерно, то блестя, то теряясь в пространстве, где они постепенно удалялись, при чем сокращались интервалы между ними, где они закономерно приходились у соответствующих пальцев рук. В соответствии со всем этим сложным линейным построением приходилось разрешать и построение пространственное: струны по-иному организовывали лежащее за ними пространство, создавая сложную живописную и фактурную симфонию средней части портрета.

В результате он оказался одной из лучших моих последних работ.

Еще в 1934 г. я получил согласие академика С. А. Чаплыгина мне позировать для портрета, давно уже мною задуманного. В июле 1935 г. сеансы наконец состоялись; в два первых была окончена голова, на остальное понадобилось еще два.

Из всех портретов, написанных до того, этот был лучшим по силе характеристики, свободе кисти и простоте живописных средств. Меня в нем впервые захватила проблема взгляда, ставшая вскоре актуальной для всех дальнейших работ.

Мне было давно ясно, что из всех частей человеческого лица совершенно особую природу имеют глаза. В то время как остальные черты неподвижны, глаза всегда производят впечатление если не прямо двигающихся, то и не застывших: они влажны, то моргают, то напрягаются, то расширяются, то суживаются. Этот контраст между динамичностью глаз и статичностью других органов лица следовало бы как-то передать в живописи.

Во взгляде С. А. Чаплыгина эта увлажненность глаз мне как-будто впервые удалась, и в следующих портретах я пытался по возможности закрепить этот успех.

Академия наук решила заказать серию портретов академиков. Мне были заказаны портреты *С. А. Чаплыгина, Н. Д. Зелинского, В. И. Вернадского и А. Н. Северцева.* Первый был у меня уже готов, вторым я написал Н. Д. Зелинского. Он пришел ко мне в мастерскую в таком же сером костюме, как С. А. Чаплыгин, в совершенно таком же синевато-сером галстуке, и я, по оплошности, забыл даже переменить фон, посадив его на том же сером фоне моей стены.

Когда я кончил портрет, то к ужасу своему заметил, что он вышел совсем тождественным по общей гамме и даже по деталям с предыдущим, почему решил его при первой возможности переписать. Такая возможность вскоре представилась.

В санатории „Узкое", в 17 километрах от Москвы по Калужскому шоссе, летом 1935 г. отдыхало много академиков и в числе их все нужные мне для заказанных портретов. Получив путевку, я поехал в июле в „Узкое" и здесь среди тишины, в доме, окруженном многовековым парком, написал в течение 20 дней два новых портрета, переписал заново портрет Н. Д. Зелинского и сделал еще два пейзажа.

Отдыхать мне не пришлось, так как ежедневно имел три портретных сеанса и один пейзажный, но работалось на редкость хорошо и радостно.

Весь август ушел на чудесную поездку по Волге, организованную комитетом выставки „Индустрия социализма“. То были незабываемые дни посещений волжских заводов-гигантов, — в Рыбинске, Ярославле, Горьком, Саратове и Сталинграде, встречи и смычки с рабочими.

Вернувшись в Москву, окончил в сентябре портреты В. Г. Дуловой и А. В. Бакушинского. Последний был начат еще в 1934 г., но писался с промежутками в полгода и больше. В самом конце сентября написал еще один портрет, на котором хотелось бы остановиться подробнее.

Уже за два года до того я собирался писать портрет Е. Г. Никулиной. Правнучка декабриста *Волконского* — вернее, его собунтаря, декабриста же, итальянца *Поджо* — она очень интересовала меня своим откровенно-итальянским типом: ни дать ни взять — одна из столь знакомых женских голов „Явления Христа народу“, *Александра Иванова.*

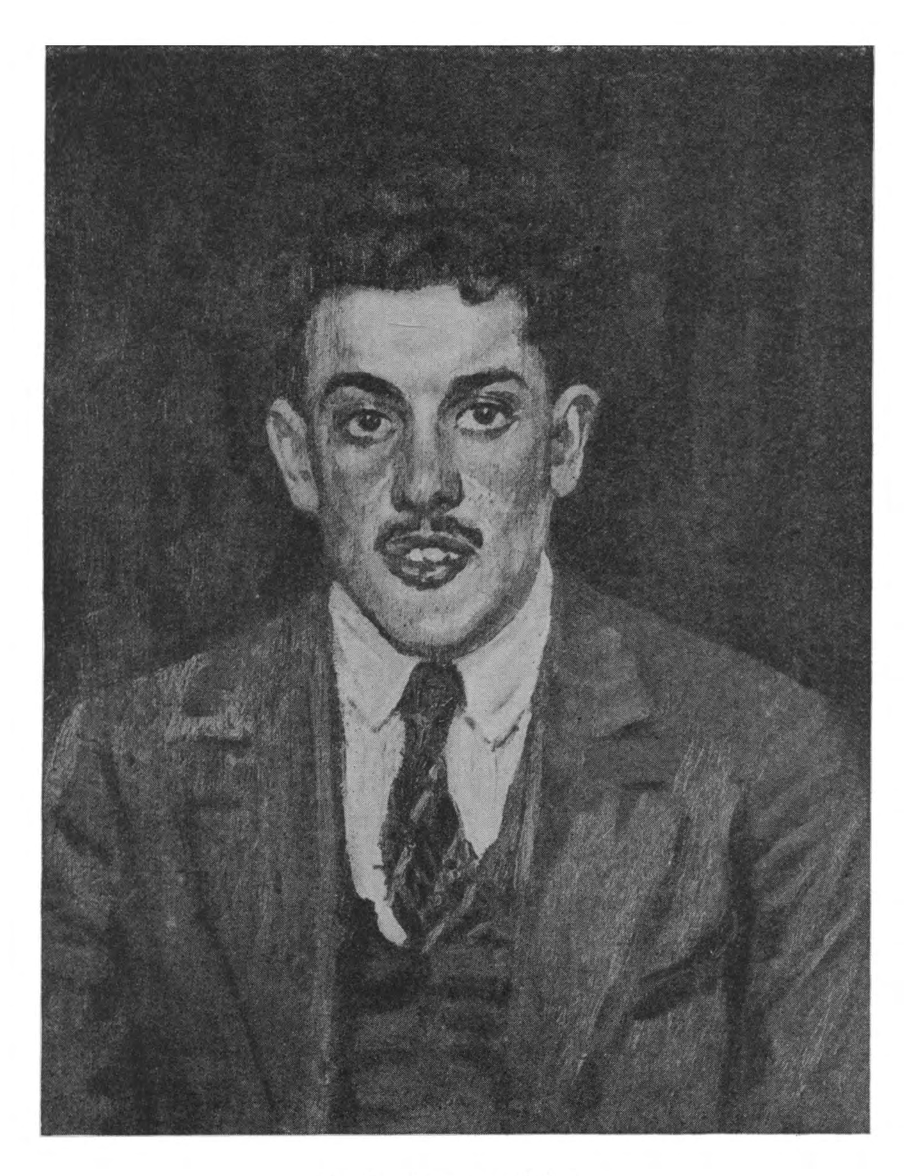
Придя к ней, чтобы совместно выбрать платье для „светского портрета“, я застал ее с неубранными волосами, которые так шли именно к этому лицу, что мне оставалось только накинуть на нее клетчатую шаль, чтобы получилась готовая картина.

Я так и написал ее, подняв лишь вызывающе и надменно голову и отведя взгляд в сторону и в даль. Вышел не просто портрет, а нечто большее, — картина, с довольно сложным содержанием, не легко поддающимся более точному определению и открывающим возможность самых разнообразнейших толкований для разных зрителей. Здесь удалось выразить некое сложное переживание: словно была драма, сейчас уже пережитая и выстраданная, и вот наступило успокоение, просветление и связанное с ним прозрение.

После этого портрета-картины я написал в октябре 1935 г. еще только два портрета Героев Советского Союза — летчиков М. В. Водопьянова и А. В. Ляпидевского, которых я пытался взять, по возможности избегая трафаретной трактовки обычного заказного портрета. Два характерных и в корне различных темперамента давали для этого богатый человеческий материал, а сочные аксессуары подсказывали живописное решение. В декабре 1935 г. мною написан еще портрет дочери в красном платье и второй портрет Е. Г. Никулиной, в рост.

Я не в состоянии точно формулировать, куда сейчас иду, но чувствую, что иду верной дорогой, которую давно искал, но которая была заметена всякими житейскими и художественными вьюгами. Знаю, что еще не скоро вершина, с которой откроются заманчивые дали, но твердо знаю, что я уже на перевале и нужна только настойчивость, чтобы преодолеть последние препятствия для достижения своей цели.

Цель эту не так легко определить словами. Могу пояснить ее только жизненным наблюдением. Я стою в толпе, двигающейся в тесноте и спускающейся с лестницы в театре. Случайно оглядываюсь и скорее чувствую, чем вижу у самой своей головы другую голову, прекрасную, живую, дышащую, водящую глазами. Как эта голова не похожа на все головы на свете, когда-либо написанные, на все головы истории живописи! Ни у Рафаэля, ни у Тициана, ни даже у Веласкеса и Гальса таких голов, как эта, нет. Если бы хоть частицу этой неуловимости уловить и непостижимости постигнуть, то больше ничего и не надо. До последней степени просто, без фокусов и туманов, а главное — без всяких освященных преданиями живописных приемов.



А. А. Ляпунов. 1931 г.

Перейдя на портрет, вернее вернувшись к нему, я не забросил окончательно пейзажа, который шел параллельно, переживая стадии, отвечавшие портретным, и отражая общие тревоги и сомнения автора.

Значительной вехой была ранняя весна 1931 года, когда я на две недели уехал во Влахернскую, по Савеловской дороге. Это недалеко от дачи С. В. Иванова, столь восхитившей меня в 1903 году своим расположением. Оттуда я привез ряд этюдов, из которых лучший — „Последний снег“. Он приобретен в 1932 году в Третьяковскую галлерею. За год до этого лучшим пейзажем была „Заводь“, приобретенная Русским музеем.

Перелом, совершившийся по линии моих портретных исканий, естественно должен

был сказаться и в пейзажах. Он наметился в небольшом этюде „Первая проталина“, написанном в апреле 1932 года, в котором мне хотелось так же просто, как и в „Светлане“, передать тему: первое дуновение весны, начало таяния, первые лужи в колеях дороги, темный лес и далеко уходящее небо. Но это был только намек. Нечто большее удалось выразить в холсте „Иней в Москве“, писанном в январе 1934 года, как этюд из окна, и изображающем нескладный, но милый переулок уходящей Москвы, в солнечный день инея, во второй половине дня. Он вырос в картину, путем и сам не знаю каких средств, как не знаю, почему „Светлана“ превратилась из самого обыденного этюда, каким была задумана, тоже в нечто значительное, как в нечто еще более значительное вырос портрет Е. Г. Никулиной. В „Иней“ и „Светлану“ вложено чувство близкое к тому, что вылилось у меня некогда в „Сентябрьском снеге“—налет поэзии, теплого отношения, внимания и нежности к теме, которая никогда не дается холодному рассудку и формальному подходу.

В июле 1935 года в „Узком“, после целодневной работы над портретами академиков, я под вечер шел к славному верхнему прудику. Стояли солнечные дни, была тишина, и дивные парковые деревья отражались в воде, как в зеркале. Хотелось передать одновременно и чувство художника, задетого гармонией целого, и чувство обывателя, потрясенного ощущением невозмутимого деревенского покоя. Тогда же написал и пейзаж „Между колонн“.

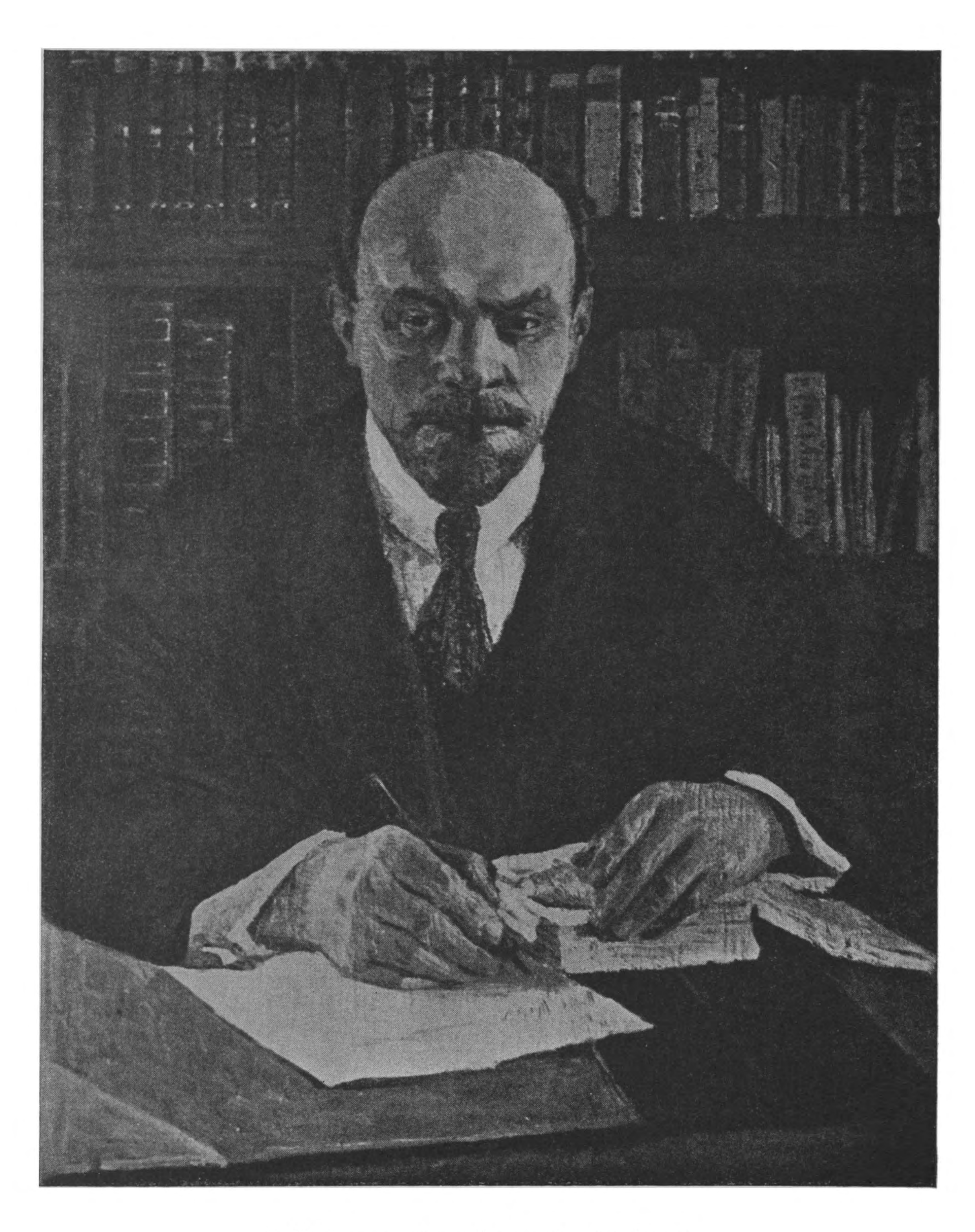
Не знаю, что готовит день грядущий, но я верю в него и надеюсь на него, как верил и надеялся в 1903 году, когда так же четко стояла передо мною поставленная задача и так же ясно предносились взору очертания ее наилучшего решения.

Работая над портретами и не бросая пейзажа, я все эти годы продолжал работу над картиной „Ленин у прямого провода“. Вначале она мне никак не давалась: не выходили ни Ленин, ни вся сцена вообще, ибо не было стержня, вокруг которого я мог бы развернуть ленинскую тему.

Сидящий или стоящий Ленин, слушающий, читающий или диктующий телеграмму у прямого провода,—все одинаково хорошо и одинаково плохо: в лучшем случае—добросовестно выполненное „казенное“ задание, в худшем—сносная раскрашенная фотография. Было над чем призадуматься. Я не отчаивался, но понял, что написать картину к сроку невозможно сколько-нибудь прилично, почему от этого пришлось отказаться.

Картины я все же не бросил, напротив,—тут только, после отказа от сдачи к сроку и фактической ликвидации заказа, я начал входить во вкус. После некоторого перерыва я вновь и вновь стал расспрашивать о всех подробностях этих ночных бесед Ленина с фронтами. Оказалось много возможных решений и в числе их несколько интереснейших для картины.

Я отдавал себе отчет в том, что моя тема не просто жанр, не случайный эпизод, а историческая картина. Не о пустяках же говорил Ленин с фронтами во время всяких интервенций с севера, востока, юга и запада говорил ночи напролет, без сна и отдыха, давая передышки только сменявшимся по очереди телеграфистам. Совершались события всемирно-исторического значения, в центре которых был Ленин. Как же его дать? Как показать? В каком плане?



В. И. Ленин в своем рабочем кабинете в Кремле.
1933 г.

Я был уверен, что в ночной обстановке, под утро, Владимир Ильич был в помятом костюме, в ночной сорочке, может быть в туфлях.

Ничего подобного: „Ильичу была органически противна всякая неряшливость— в жизни, обстановке, костюме,—говорили мне.—Всегда был опрятно одет, в дневной сорочке, при галстуке, в штиблетах".

Как происходили ночные переговоры?

По-разному. Ленин обычно брал клубок бесконечной ленты, прочитывал ее и, бросив на пол, начинал диктовать, прохаживаясь по комнате и останавливаясь перед аппаратом и телеграфистом в моменты, требовавшие наибольшей сосредоточенности и внимания. Засунув руку в карман, он другой жестикулировал, подчеркивая указательным пальцем важнейшие места.

Секретарь поднимал брошенную ленту и пробегал ее, чтобы запротоколировать содержание телеграммы. Стол с аппаратом стоял у окна, против которого у другой стены коридора стоял старый „ампирный" диван, с фигурой уставшего, спящего мертвым сном, телеграфиста. Последние были юноши военного типа, в кожаных куртках и галифе.

Ленин никогда не раздражался и был спокоен, но иногда задавал саркастические вопросы и подтрунивал над теми, кто колебался и отступал. Одно время я хотел взять Ленина, диктующего с такой именно саркастической улыбкой. Это показалось мне мало убедительным и не отвечавшим грозности событий, почему я уничтожил довольно удачную фигуру Ленина, сделанную в этом плане.

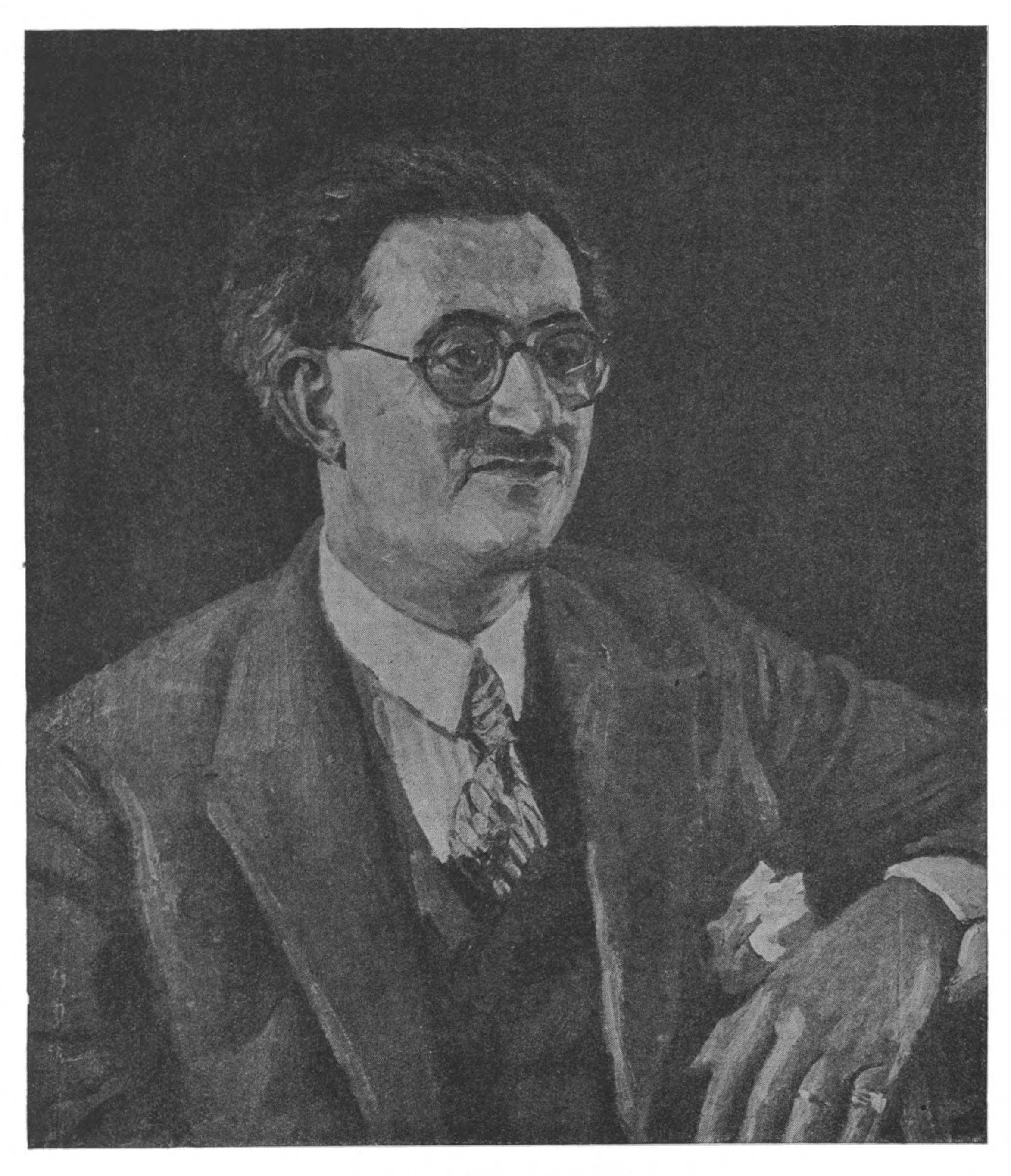
Только зимой 1929-1930 года я напал на тот стержень, который искал и которого мне недоставало для того, чтобы вплотную подойти к теме. Я несколько раз менял все позы, в том числе и позу телеграфиста у аппарата Бодо. Первоначально он смотрел у меня вниз, на клавиатуру. Я решил повернуть его к Ленину, и этот поворот привел меня логически к новой, основной концепции картины. Юноша-телеграфист не просто смотрит на Владимира Ильича, чтобы хорошо слышать, что тот диктует.

Под влиянием длительной беседы и осознав грандиозность разворачивающихся где-то далеко событий, о которых он только что принял сообщение, юноша сам ими захвачен, восторженно слушает ответ Ленина—прямой, ясный, не допускающий кривотолков и возражений, и впивается глазами в вождя, за дело которого он готов отдать свою жизнь.

Когда я нашел этот стержень, картина в основном была готова: ее надо было только писать. Но тут я встретился с другим препятствием—как писать Ленина? С чего? С фотографий? Бюстов?

У меня давно, уже в 1927 году, была маска Ленина и один из бюстов, считавшихся похожими. Меня не удовлетворяло ни то, ни другое. Даже маска не является документом абсолютной непререкаемости. Если все кости на месте, то мускулатура и мягкие части маски спорны. Особенно неточен нос, обычно придавливаемый во время снятия маски. Фотографии также все различны. Что было делать? Картина задумана при двойном освещении: справа—голубоватый свет занимающегося утра, слева—электрический. Сочинить от себя все рефлексы и игру борющихся двух светов—задача, никому непосильная. Надо с кого-то писать по натуре.

Я решился на сложный и едва ли когда-либо с той же последовательностью и на-



Проф. Этторэ Ло Гатто. 1931 г.

стойчивостью проведенный опыт. Взялся за скульптуру, вспомнив свои мюнхенские занятия. Было чувство, что вылепить Ленина даже легче, чем написать, так как по сохранившимся снимкам его голову можно охватить со всех сторон. Над лепкой работал целое лето. Голова как будто удалась по выражению и лепке. Отформовав ее, я при-

нялся за раскраску, стараясь как можно ближе подойти к естественной расцветке кожи. Я много раз видел Владимира Ильича в начале революции в Кремле, где бывал ежедневно в реставрационной мастерской, помещавшейся в доме синодальной конторы, во дворе церкви двенадцати апостолов, как раз против дверей Совнаркома, где была квартира Ленина.

Ясно помню желтовато-серый цвет ленинского лица, русую с рыжеватостью бородку и усы, темные круги около глаз, пропорции фигуры, походку, засунутые в карманы руки. Раскраску я производил акварелью, не темнеющей на гипсе, как масло, стараясь передать цветистость поверхности кожи. На своего „Ленина" я надевал сорочку с галстуком и пиджак, выбрав в Ленинском институте соответствующие оттенки для всей одежды.

Я начал писать Ленина с натуры, исполнив целый ряд портретных этюдов при двойном свете. Набив на них руку, написал и большой портрет Ленина за письменным столом в кремлевском кабинете. Так как последний отлично скопирован Ленинским институтом, то мне не стоило труда сделать там зарисовки и пометки. Соорудив у себя в мастерской всю обстановку, с теми же книгами в переплетах в книжном шкафу, я писал словно живого Ленина в живой обстановке его кабинета. Портрет действительно производит впечатление писанного с натуры.

Можно долго спорить о том, какой из многочисленных обликов Ленина самый подлинный, какое выражение лица наиболее ленинское. У каждого человека не один лик, а десятки; у Ленина их были сотни. Достаточно пересмотреть его фотографии, чтобы в этом убедиться. Но еще лучше пересмотреть ленинские фильмы, без которых не стоит и приступать к портрету.

Мне посчастливилось достать себе на дом ручной киноаппарат с набором ленинских фильмов. До чего же он ежеминутно менялся: то блестящий европеец, то вдруг монгол с узким разрезом глаз, то некрасивое лицо, то неожиданно прекрасное — бесконечное разнообразие выражений, взглядов, улыбок, жестов и движений. Надо было брать из всего этого нечто среднее, не впадающее ни в одну из крайностей, и я остановился на таком именно Ленине.

Вслед за тем я соорудил у себя в мастерской, достаточно для этого поместительной, всю обстановку переговоров по прямому проводу: три стены совнаркомовского коридора, использовав в качестве окна мое собственное окно; дверь на торцовой стене, для чего перенес сюда дверь моей мастерской; большой диван красного дерева 40-х годов, такой, какой стоял здесь до 1922 года; стол красного дерева с картой военных действий на нем и стаканом чая, аппарат Бодо, построенный мною по экземпляру Политехнического музея.

Сначала я переработал заново эскиз, затем долго возился с картоном для картины и наконец приступил к картине. Писал все с натуры, используя часы раннего утра — между четырьмя и пятью в апреле, и вечера, при заходе солнца, чтобы получить нужный эффект — двойного света. Мне позировали знакомые и родные, напоминавшие фигурой Ленина.

В чем только не упрекали меня по поводу этой картины: „Неизвестно, почему взята такая яркая розовая комната, не идущая к сюжету", „неизвестно, почему кто-то спит на диване?", „почему „ампирная" мебель?" „при чем тут двойной свет?" и



Картины И. Грабаря на выставке 15-летия советской власти в Ленинграде в 1932 г.

проч. и т. п. Только потому, что так это все было, потому, что я шесть лет потратил на то, чтобы добраться до всего того, что с такой легкостью берется под сомнение.

Картина была приобретена Государственным Русским музеем, из которого в январе 1936 года передана в музей В. И. Ленина, в Москве.

Несмотря на то, что я окончательно переключился на живопись, я не забросил и литературных занятий, хотя они претерпели существенное изменение в связи с общей

переустановкой. В 1933 году я выпустил в серии „Жизнь замечательных людей“ книгу о Репине, над которой с перерывами работал с 1914 года, книгу, написанную с иными чувствами, чем все, что я писал ранее, и посвященную животрепещущей проблеме сегодняшнего дня—социалистическому реализму. В ней мне хотелось возложить запоздалый венок на могилу своего учителя, хотя я учился более на его музейных картинах, чем в его академической мастерской. В какой-то мере я все же считаю себя связанным более всего с Репиным, иногда непосредственно, а временами через посредство искусства Серова.

Эта маленькая книжка сейчас переиздается в виде большой монографии в значительно расширенном виде и обильно иллюстрированной. Кроме того, я работаю над переизданием своей монографии о Серове, которая выйдет в двух томах, над изданием „Рисунки В. А. Серова к басням И. А. Крылова“ и над исследованием о портретах А. С. Пушкина и об иллюстрациях к его произведениям.

ИТОГИ И ПЕРСПЕКТИВЫ

Прочитав все изложенное мною до сих пор, я пришел к заключению, что из этой жизненной повести следует выделить те несколько главных положений, которые лежат в ее основе. Временами намеченные достаточно четко, они иногда затемняются и подавляются обилием фактического материала, почему и должны быть извлечены из последнего.

Прежде всего читатель вправе задать мне вопрос: почему я, отдавший добрую половину жизни служению самой широкой общественности, взял эпиграфом к своей повести цитату из Репина, в которой этот замечательный художник как бы намеренно суживает круг и своих интересов и своего служения человечеству одной областью искусства? Не возводит ли и сам Репин на себя некий поклеп этим письмом?

Я взял этот эпиграф потому, что по моему глубочайшему убеждению без той одержимости страстью к искусству, о которой говорит Репин, занятие искусством не может дать сколько-нибудь ощутимых результатов. Ко мне часто обращаются знакомые и незнакомые за советом, как быть с детьми, обнаруживающими способности к рисованию, как учить, чтобы не искалечить дарования, что делать, чтобы оно не заглохло? Я каждый раз отвечаю одно и то же: если есть опасность, что дарование заглохнет, значит яркого дарования нет; лучше всего ничего не предпринимать и вовсе не помогать, ибо если есть подлинная страсть, ее ничем не заглушишь и она скорее разгорится от помехи, чем от помощи, — лучше поэтому мешать, чем помогать.

Мне действительно довелось в жизни уделять исключительно много времени общественной деятельности, но ведь это было также служение искусству, искусству и искусству. Ставил ли я „Рафаэля" Аренского с лучшими силами Мариинского театра в пользу недостаточных студентов Академии Художеств, писал ли статьи в „Ниве" и „Мире Искусства", организовывал ли „Современное искусство", строил ли больницу, выпускал ли „Историю русского искусства", реформировал ли Третьяковскую галлерею, конструировал ли Музейный отдел, налаживал ли дело охраны памятников искусства и старины и их реставрации, открывал ли новых Рафаэлей и Франсов Гальсов, — все это совершалось из страсти к искусству, во имя искусства, совершалось потому, что без этого я не мог существовать, не мог дышать ни один день моей жизни. Я благословляю свою судьбу и считаю себя исключительным счастливцем, что революция не заставила меня переключаться на иную работу, забросив свое прямое дело, а напротив того, дала мне возможность еще шире и глубже развернуть то, что я люблю, что знаю и что умею.

Меня часто спрашивают, как мог я физически успевать делать все то, что довелось сделать. Думается, только потому, что была воля к труду и страсть к труду: как



Последний снег. 1931 г. (Гос. Трет. галлерея).

не мог я жить без искусства, так не мог дня прожить без труда, помня всю жизнь правило, по которому лучший отдых — есть перемена работы. В мюнхенские годы я ложился в девять часов вечера и вставал в четыре утра. С тех пор раннее вставание вошло в привычку, хотя оно и досталось мне путем значительного укорачивания вечеров, со всеми его последствиями: невозможностью частых посещений театра, концертов, интересных собраний, вечеров, дискуссий. Мне вовсе незнакома и даже прямо чужда жизнь артистической богемы; не люблю ночей, ни темных, ни лунных, не видя в них поэзии; утро люблю больше вечера и обожаю солнце. Может быть, оттого мне всегда было органически противно всякое кривляние в искусстве, все противоестественное, деланное; может быть, поэтому я люблю только радостное, радужное, ясное, светлое, люблю вещественность и реальность, не принимая и не понимая беспредметности, абстракций и всяких мудрствований: „где просто, там ангелов со сто".

Отсюда вытекает и мое отношение к вопросам художественных мудрований, характерных для блаженной памяти Вхутемаса и Вхутеина, искалечивших целое художественное поколение; взамен нужных для практики искусства элементарных знаний оно приобрело привычку к дешевой „философии искусства". В художественной школе надо учить только простейшим и бесхитростным вещам, только грамоте, отбрасывая все заумности, как ненужный хлам, отнимающий и без того немногие часы занятий. Надо учить азбуке рисования и живописи — все остальное учащийся постигнет сам, в процессе своего роста и на производстве. Не надо забивать голову зыбкой философией композиции, модной в некоторых „левых" графических кругах, учениями об „оформлении пространства", до сих пор все еще весьма спорными и сомнительными. Ближе к делу, побольше ясности и простоты. Вот вывод из моего долгого собственного педагогического опыта в дни „школы Ашбэ и Грабаря" в Мюнхене. Искалечили одно поколение, ради всего для вас святого не калечьте другого. Я знаю, как негодуют сейчас искалеченные вами тогда, как хватаются они за малейшую возможность пополнить хоть несколько запас своих скудных знаний, ликвидировать свою малограмотность. Мы упираемся здесь в проблему освоения культурного наследия прошлого. Освоить его без постоянной и вдумчивой оглядки назад, без посещений музеев и без коллекций хороших больших фотографий с классиков-рисовальщиков и живописцев — нельзя, но эта коллекция, в противоположность практике старого времени, должна быть пополнена образцами нового и новейшего искусства. Нельзя кончать эпоху классиков „последним великаном" Тьеполо, ибо и после него были подлинные великаны: Шардэн, Рейнольдс, Генсборо, Левицкий, Делакруа, Энгр, Милле, Курбэ, Манэ, Монэ, Ренуар, Дега, Лейбль, Репин, Серов, Суриков.

Кроме азбуки рисунка и живописи, в школе и вузе должно быть видное место уделено азбуке техники, азбуке ремесла. Как готовить холст, как тереть краски и даже как добывать хотя бы наиболее простые и необходимые пигменты, какие бывают связующие вещества, какие есть роды живописной техники, какова роль смол и лаков в живописи и т. д. Само собою разумеется, что должны быть восстановлены в своих правах и упраздненные эпохой всяческих „измов" подсобные дисциплины: анатомия, перспектива, теория теней и т. п.

Очень бы советовал тем молодым и даровитым художникам, которые склонны к художественной спеси и чванству, ибо несколько неосторожно и слишком рано были возведены в гении, оглянуться назад, на историю искусства и хотя бы вчитаться в то, что мне некогда рекомендовал П. И. Чайковский в качестве жизненного напутствия. Отрезвляющий смысл его реплик поможет им вновь сойти с Олимпа на землю, уйти в работу и набраться новых сил. Они создадут вещи во много раз сильнее и убедительнее прежних.

Я думаю, они не будут на меня в обиде за этот совет. Мне идет уже седьмой десяток, я немало пережил и перечувствовал за свою жизнь и изрядно поработал, приобретя некоторое моральное право давать советы. Я пережил дни восторга и горечи, дни удач и невзгод, подъема и падений, переживал не раз минуты разочарования в своих силах, бывал близок к отчаянию. Но памятуя золотые слова Чайковского, до полного отчаяния не доходил, пересиливая волевой встряской упадочное настроение. Советую и вам, молодые, сильные, смелые, пришедшие и идущие нам на смену, в черные дни



Г. О. Чириков. 1931 г.

сомнений не предаваться отчаянию, а лишь втрое интенсивнее работать, чтобы снова вернуть веру в себя. Помните, что человек при настойчивости и трудовой дисциплине может достигнуть невероятных, почти фантастических результатов, о которых он никогда и мечтать не дерзал. Но помните также, что никогда ни один день не следует довольствоваться достигнутым результатом. Я знаю, что сегодня я умею больше, чем вчера, но завтра буду уметь больше, чем сегодня, а послезавтра — еще больше. С этой верой и в этом убеждении я ежедневно сажусь за мольберт, и нет человека, который мог бы меня сбить с моего пути и разуверить в моей вере.

Все, что было мною сделано вчера, сегодня уже никуда не годится, сегодняшнее только сносно и терпимо, но настоящее, подлинное придет только завтра.

ИГОРЬ ГРАБАРЬ

Москва.
20 января, 1936 г.

СПИСОК ГЛАВНЕЙШИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

1889

Портрет В. А. Зайончевского. 0,68×0,53.

Портрет В. Ф. Икономова. 0,72×0,53.

Садовая беседка. 0,35×0,45.

Два рисунка в № 51 „Стрекозы“, в декабре 1889 г.

Крыша со снегом. 0,25×0,32.

1890

Сотая годовщина взятия Измаила. 7 рисунков на одном листе. „Нива“ 1891 г. № 3.

Серия рисунков в „Шуте“.

1891

Человек в цилиндре. 0,22×0,16.

Лампа с зеленым абажуром. 0,35×0,53.

В вагоне конки. 0,37×0,32.

24 рисунка к статье „Судоходство по Дунаю“. „Нива“ 1892 г. № 28.

Лампа с желтым абажуром. 0,32×0,27.

Рисунки в „Шуте“.

1892

Няня с ребенком. 0,84×0,61.

Рисунки в „Шуте“.

1893

Иллюстрации к повести Гоголя „Шинель“ — 45 рисунков.

Иллюстрации к повести Гоголя „Сорочинская ярмарка“—37 рисунков.

Иллюстрации к повести Гоголя „Вечер накануне Ивана Купала“ — 30 рисунков. (Издания А. Ф. Маркса).

1894

„Рассказ Мармеладова“. Рисунок. „Нива“ 1894 г. № 37.

Крылов читает „Демьянову уху“. Рисунок. „Нива“ 1894 г. № 45.

Иллюстрации к повести Гоголя „Заколдованное место“ — 14 рисунков.

Иллюстрации к повести Гоголя „Майская ночь“ — 31 рисунок.

Иллюстрации к повести Гоголя „Ночь перед Рождеством“ — 46 рисунков.

Иллюстрации к повести Гоголя „Тарас Бульба“ — 8 рисунков. (Издания А. Ф. Маркса).

Старик-натурщик. 0,75×0,60.

1895

Сидящий натурщик. Рис. 0,68×0,50.

Стоящие натурщики. 4 рисунка. 0,68×0,50.

Портрет проф. В. Э. Грабаря. 0,85×0,60. Неоконч.

Натурщик в рост. 0,88×0,57.

Натурщик спиной. 1,05×0,68.

Портрет отца. 0,55×0,70.

1896

Старик-натурщик, сидящий. Рис. уг. 0,62×0,48.

Голова натурщицы. 0,62×0,48.

Голова натурщика-итальянца. 0,62×0,48.

1897

Голова девочки. 0,50×0,40.

Голова монашки.

Голова натурщицы. 0,62×0,48.

10 рисунков натурщиков и натурщиц.

Леда с черным лебедем.

Голова натурщика-итальянца. (Находилась у В. Е. Борисова-Мусатова).

Автопортрет. 0,44×0,34.

1898

„Толстые женщины“ в черном.

„Толстые женщины“ в светлом.

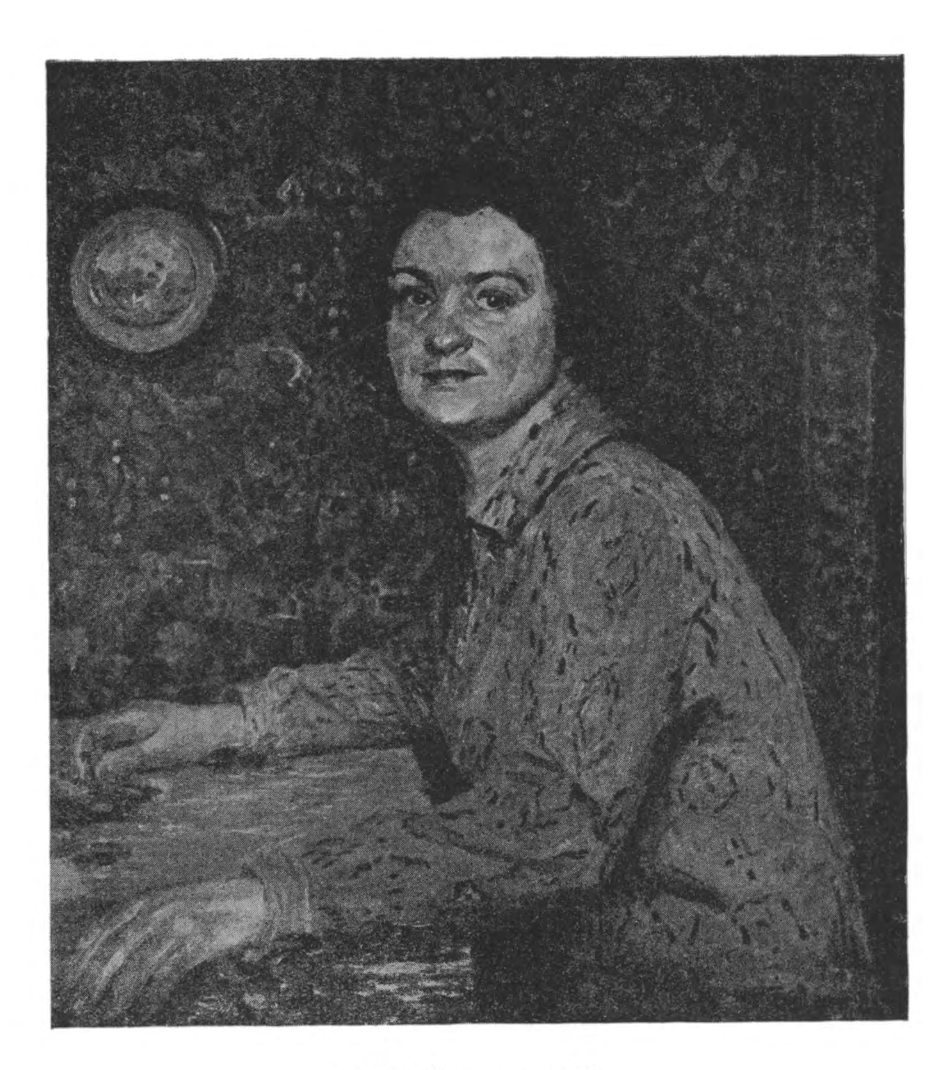
Портрет девочки в рост. (Был в собр. С. Н. Кологривова в Москве).

Дама с пуделем. 0,69×0,29.

1899

Женская голова. (Была в собр. А. Г. Гиндус).

В доме свиданий. (Киевский городской музей).



М. М. Мещерина. 1931 г.

Дама с собакой. 1,48×1,14.

Дама у пианино. Эскиз портрета. 0,39×0,40.

1900

Портрет натурщицы в голубом.

Голова рыжей натурщицы, в профиль.

Портрет девочки.

1901

Крестьянка Смоленской губернии, в рост. 2,00×1,00.

Девочка Смоленской губернии. 0,60×0,45.

Старый балкон. (Была в собр. кн. В. А. Трубецкой).

Баллюстрада. 0,54×0,98. (Была в собрании И. А. Морозова, ныне в музее Нижнего Тагила).

Фабрика Якунчиковых в Наре. 0,81×0,99.

Золотые листья. 0,50×0,66. (Собр. А. И. Трояновской).

Подмосковная усадьба. 0,90×0,80. (Находилась в собр. кн. С. А. Щербатова, ныне в Уфимском музее).

Луч солнца. 0,18×0,42. (Третьяковская галл.).

Уголок усадьбы. Вариант предыдущей картины. (Была в собр. С. Т. Морозова, позднее у И. С. Остроухова, ныне в Смоленск. музее).

Портрет проф. В. Э. Грабаря. 0,74×1,13. (Собр. В. Э. Грабаря).

Электрическая станция в Петербурге. 0,98×0,71.

1902

Белая ночь в Петербурге. Пастель. (Собр. наследников Ф. О. Шехтеля).

Городок на Сев. Двине. 1,00×2,50.

Лестница и вход в „Современное искусство".

Печи-полки для выставки „Современное искусство".

1903

6 акварелей видов Северной Двины для открыток „Общины св. Евгении".

Портрет П. И. Новгородцева. 0,91×1,18.

Портрет полковника С. Н. Писарева. 0,85×0,68.

Въезд в усадьбу. 0,65×0,80. (Собственн. С. Н. Писарева).

Аллея в усадьбе.

На капустном огороде.

Последние лучи. 0,66×0,80. (Собр. наследников Ф. О. Шехтеля).

Балкон старого дома. (Была в собр. Р. Д. Вострякова).

Сентябрь. (Была в собр. И. И. Трояновского).

Сентябрьский снег. 0,80×0,95. (Была в собр. В. О. Гиршмана, ныне в Третьяковской галлерее).

Зимний вечер. 0,60×0,75. (Собр. А. И. Трояновской).

Иней. (Красный сарай).

1904

В зимний день. Угол дома со снегом. (Была в собр. С. П. Кувшинниковой).

Морозный день. (Собр. г. Ассарсона в Мальме).

Грачиные гнезда. 1,07×0,54. (Была в собр. В. О. Гиршмана, ныне в Третьяковской галлерее).

Банка с вареньем и яблоки. 0,50×0,40. (Собр. М. М. Мещериной).

Ямщик. (Была в собр. С. П. Крачковского в Житомире, ныне в собр. И. С. Зильберштейна).

Февральская лазурь. 1,83×0,41. (Третьяковская галл. Этюд к ней в собр. Е. В. Ляпуновой. Первый этюд был в собр. С. П. Крачковского).

Снежные сугробы. 0,78×0,69. (Собр. А. И. Трояновской).

Мартовский снег. 0,80×0,61. (Была в собр. И. А. Морозова, ныне в Третьяковской галлерее).

Вешний поток. 0,71×0,90. (Была в собр. Н. В. Мещерина, ныне Е. В. Канделаки в Тифлисе).

Цветы и фрукты на рояле. 0,79×1,01. (Была в собр. Н. М. Мещерина, позднее в Ярославском музее, ныне в Русском музее).

Утренний чай. 1,30×0,90. (Национальная галл. в Риме).

Послеобеденный чай. 0,79×1,05. (Была в собр. И. С. Остроухова, ныне в музее Иваново-Вознесенска).

Под березами. Эскиз группового портрета. 0,57×0,44.

Под березами. Групповой портрет. (Не окончен). 1,22×1,00.

Отблеск зари. 1,80×0,80. (Была в собр. Г. В. Гринштейна).

Павильон в Кузьминках. (Была в собр. В. Э. Направника).

Золотой сентябрь. 0,85×0,85. (Была в собр. П. П. Рябушинского).

Толстые женщины. Гротеск. 1,56×1,85.

1905

Балкон. Иней. 1,06×1,06. (Была в собр. Н. В. Мещерина, ныне в собр. Г. В. Гринштейна).

Иней. 120×150. (Была в собр. Моск. литерат. худож. кружка, ныне в Ярославском музее).

Весенний ветерок. 0,80×0,80. (Была в собрании Н. В. Мещерина, ныне в Пермском музее).

Сирень и незабудки. 0,80×0,80. (Была в Русском музее, ныне в Ярославском).

Майский вечер. (Была в собр. М. Соколова, позднее М. С. Щеголева, ныне И. С. Зильберштейна).

Карусель. 0,97×0,63. (Была в собр. Н. В. Мещерина, позднее К. К. Арнинга).

Яблоки. 0,98×0,80. (Была в собр. М. П. Рябушинского, ныне в Радищевском музее в Саратове).

За самоваром. 0,80×0,80.

Хризантемы. 1,07×1,07. (Была в собр. В. О. Гиршмана, ныне в Третьяковской галлерее).

В гололедицу. 1,07×1,07. (Казанский музей).

В гололедицу. Пастель. 0,67×0,67. (Собр. Ч. А. Крэн в Нью-Йорке).

1906

Морозное утро. Розовые лучи. 1,06×0,98.

День инея. Серия набросков для задуманных картин.

Рябина и береза. 0,85×0,85. (Была в собр. И. А. Морозова, ныне в музее г. Горького).

1907

Голубая скатерть. 0,80×0,80.

Иней. Догорающий день. 0,84×0,89. (Собрание Е. В. Ляпуновой).

Иней. Догорающий день. Вариант. 0,66×0,75. (Собр. В. А. Воробьева).

Заход солнца. 0,90×0,72. (Казанский музей).

В утренней росе. 0,69×1,02. (Русский музей).

На голубом узоре. 0,54×0,72.

Неприбранный стол. 1,00×0,96. (Третьяковская галлерея).

Ваза с яблоками. 0,48×0,71. (Русский музей).

Иней. 1,02×1,02. (Была в собр. М. П. Рябушинского, ныне в Киевском городском музее).

1908

Дельфиниум. 1,41×1,00. (Была в собр. М. П. Рябушинского, ныне в Русском музее).

Березовая чаща. 0,90×0,90. (Была в собр. А. Д. Звездина).

Сказка инея и восходящего солнца. 0,85 × 1,25.
„Купчихи". 0,60 × 2,14.

1914

Яблоки. 0,43 × 0,58. (Собр. А. Н. Тришевского).
Сирень в окне. 1,29 × 0,89.
Васильки. Групповой портрет. 1,42 × 1,42.

1915

Раскрытое окно. Сирень и незабудки. 0,83 × 0,97. (Собр. Н. В. Ляпуновой).
Сирень и незабудки. Вариант меньшего размера. (Липецкий музей).
Калитка. Осень. (Была в собр. Сафонова).
Облетающие кленки. 0,54 × 0,79. (Собр. В. А. Воробьева).
Красный дубок. (Музей в Омске).
Рябинка. Этюд. 0,50 × 0,73. (Третьяковская галл.).
Рябинка. Картина. 0,67 × 0,85. (Собр. Е. В. Ляпуновой).
Рябинка. Вариант. (Была в собр. А. Г. Гиндус).
Груши на синей скатерти. 1,00×0,90. (Была в музее Акад. Худож., ныне в Русском музее).
Яблоки на голубой скатерти. (Была в собр. Чудакова).
На синей скатерти. Из серии этюдов к неисполненной картине „Чаепитие". 1,20 × 1,00 (Музей г. Кирова).

1916

Яблоки на синей набойке. 0,64 × 0,51. (Собрание М. М. Мещериной).
Яблоки на пестрых обоях 0,55 × 0,67. (Собрание Г. В. Гринштейна).
Букет васильков. 0,80 × 0,60. (Собр. Г. Е. Урбановича).
Сквозь красный виноград. (Музей в Козьмодемьянске).

1917

Фрукты на фоне гобелена. (Музей в Астрахани).
Березовая балка в клевере. 0,59×0,78. (Вологодский музей).
Утренний чай в аллее. 0,75 × 0,84. (Казанск. музей).

1918

Иней. Последние лучи. (Собр. И. Г. Мещерина).
Иней. Последние лучи. Вариант. (Музей в Астрахани).

1920

Яблоки и груши на голубой скатерти. 0,82 × 0,82.
Деревня Осерёдок на Сев. Двине. 0,46 × 0,61. (Собр. Е. В. Ляпуновой).
Берег Северной Двины. 0,31 × 0,61. (Собр. С. С. Наметкина).
Сийский монастырь. 0,47 × 0,61. (Собр. Е. В. Ляпуновой).
Красные яблоки на голубой скатерти. 0,82 × 0,82. (Собр. Е. В. Ляпуновой).
Желтые яблоки на синей скатерти. 0,80 × 0,80.
Красные яблоки на розовой скатерти. 0,79×0,64.
Туркестанские яблоки. (Пермский музей).

1921

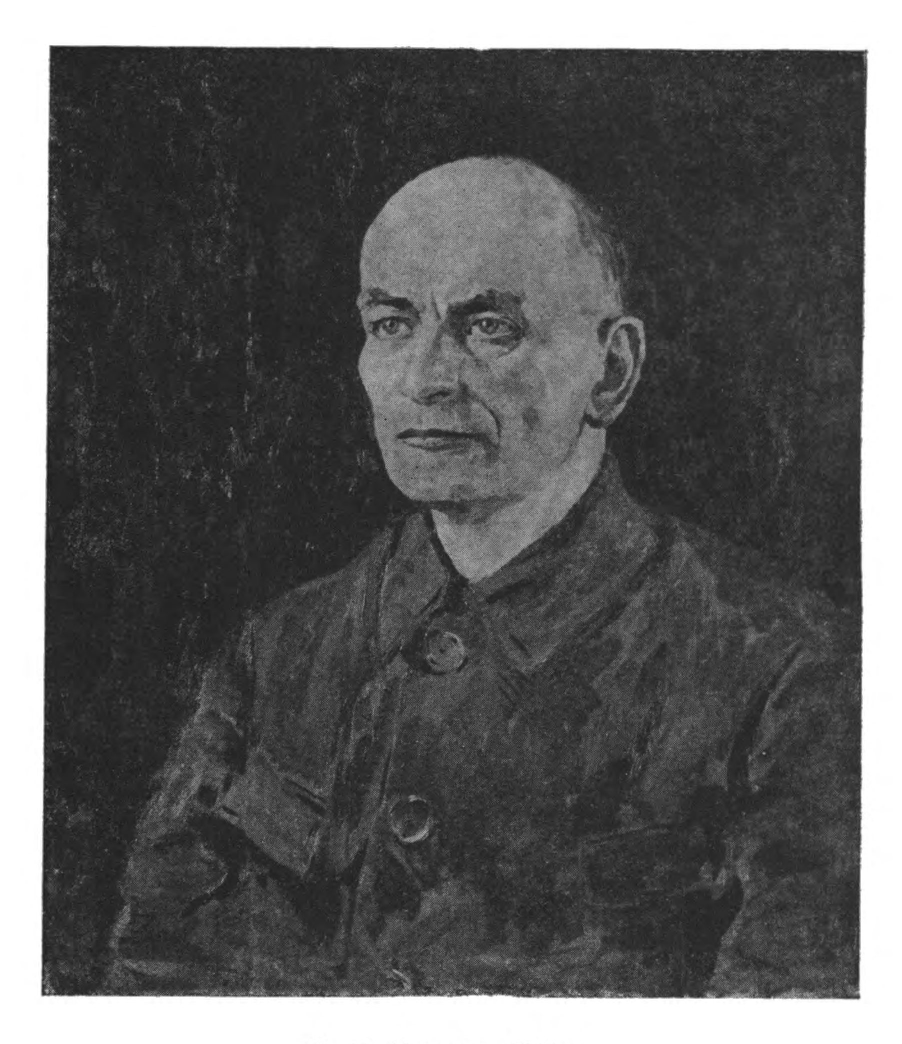
Яблоки на пестром узоре. 0,51 × 0,65. Рига. (Собр. А. В. Неждановой).
Февральский снег. Рига. (Собр. М. С. Неменова).
В конце февраля. 0,51 × 0,69. Рига. (Собр. Н. И. Сергиевского).
Весенний луч солнца. Интерьер. Рига. (Собрание Г. И. Исаева).
Мартовское солнце. 0,51 × 0,65. Рига. (Частн. собр. в Копенгагене).
В городском саду в Риге. 0,41 × 0,67. (Собр. Е. В. Ляпуновой).
У пруда. 0,50 × 0,71. Ольгово. (Собр. В. И. Рождественского).
Комната 50-х годов в Ольгове. 0,49 ×0,72. (Собр. И. Ю. Каменецкой).
Дубок. Этюд к картине „Старый дом". 0,47 × 0,37. (Собр. П. И. Нерадовского).
Старый дом. 0,67 × 1,10. (Собр. Н. Р. Гагман).
Сквозь поредевшие лиственницы. 0,47 × 0,57. (Была в собр. Д. И. Беляева).
Пестрая осень. 0,67 × 1,10. (Частн. собр. в Америке).
Разгар осени. 0,66 × 1,00. (Собр. Е. В. Ляпуновой).
Последние лучи. 0,60 × 0,73. (Частн. собр. в Берлине).
Липы в парке со стадом коров. 0,60 × 0,73. (Собр. Осипова в Ленинграде).
Груши с чашкой. 0,49 × 0,80.
Груши на голубой скатерти. 0,53 × 0,80.
Груши на красной скатерти. 0,52 × 0,68. (Частн. собр. в Копенгагене).
Автопортрет в шляпе. 0,65 × 0,51.
Начало осени. 1,04 × 1,34. (В Гааге).

1922

Весенняя зелень. 0,67 × 0,95.
Цветущие яблони. 0,47 × 0,61. (Собр. А. А. Пеперс в Риге).
Под Кунцевым. Этюд к картине. 0,48 × 0,65. (Собр. В. Э. Грабаря).
Долина Москвы-реки. 0,67 × 1,00. (Собр. А. Ф. Иванова).
Долина Москвы-реки. Вариант. 0,67 × 1,00. (Собр. Н. Н. Тикоцкой).
Ветви яблонн. 0,61 × 0,65. (Собр. О. Ф. Головановой).
Лучезарное утро. 0,73 × 1,04.
Дорожки. 0,50 × 0,66. (В частн. собр. в Ленинграде).



На зеленой кушетке. Портрет К. Д. Медовой. 1932 г.
(Гос. Русский музей).



В. М. Мещерин. 1932 г.

Дорожки. Вариант. 0,50 × 0,66. (В частн. собр. в Копенгагене).

Долина Москвы-реки. Осенние дали. 0,53 × 0,70. (Смоленский музей).

Старый дуб. 0,66 × 0,78.

Октябрь. Запущенный парк. 0,67 × 1,01.

Рябинка. 0,65×0,70. (Собр. Осипова в Ленинграде).

За хворостом. 0,46×0,60. (Собр. Г. П. Маликова).

Сумерки. 0,46 × 0,59. (Собр. Г. П. Маликова).

Дубки. Осенняя пестрядь. 0,56 × 0,67. (Частн. собр. в Копенгагене).

Хмурый октябрь. Дорога. 0,40 × 0,54. (Собр. А. И. Трояновской).

Прудик. 0,56 × 0,67. (Была в собр. Д. И. Беляева).

Пруд. Опушка парка. 0,67 × 1,01.

Груши и ваза. 0,67 × 1,01.

Груши и ваза. 0,62×0,55. (Частн. собр. в Америке).

Груши и чашка на зеленом. 0,52 × 0,74. (Третьяковская галлерея).

1923

Задворки. Крылатское. 0,70 × 0,93.

Портрет жены в синем платье и чепчике. 0,53×0,70.

Колокольчики и ромашка. 0,80 × 0,67. (Собр. Ю. В. Каннабиха).

На лазоревом небе. 1,20 × 1,40.

На лазоревом небе. Этюд к предыдущей картине. 0,71 × 0,88. (Частн. собр. в Милане).

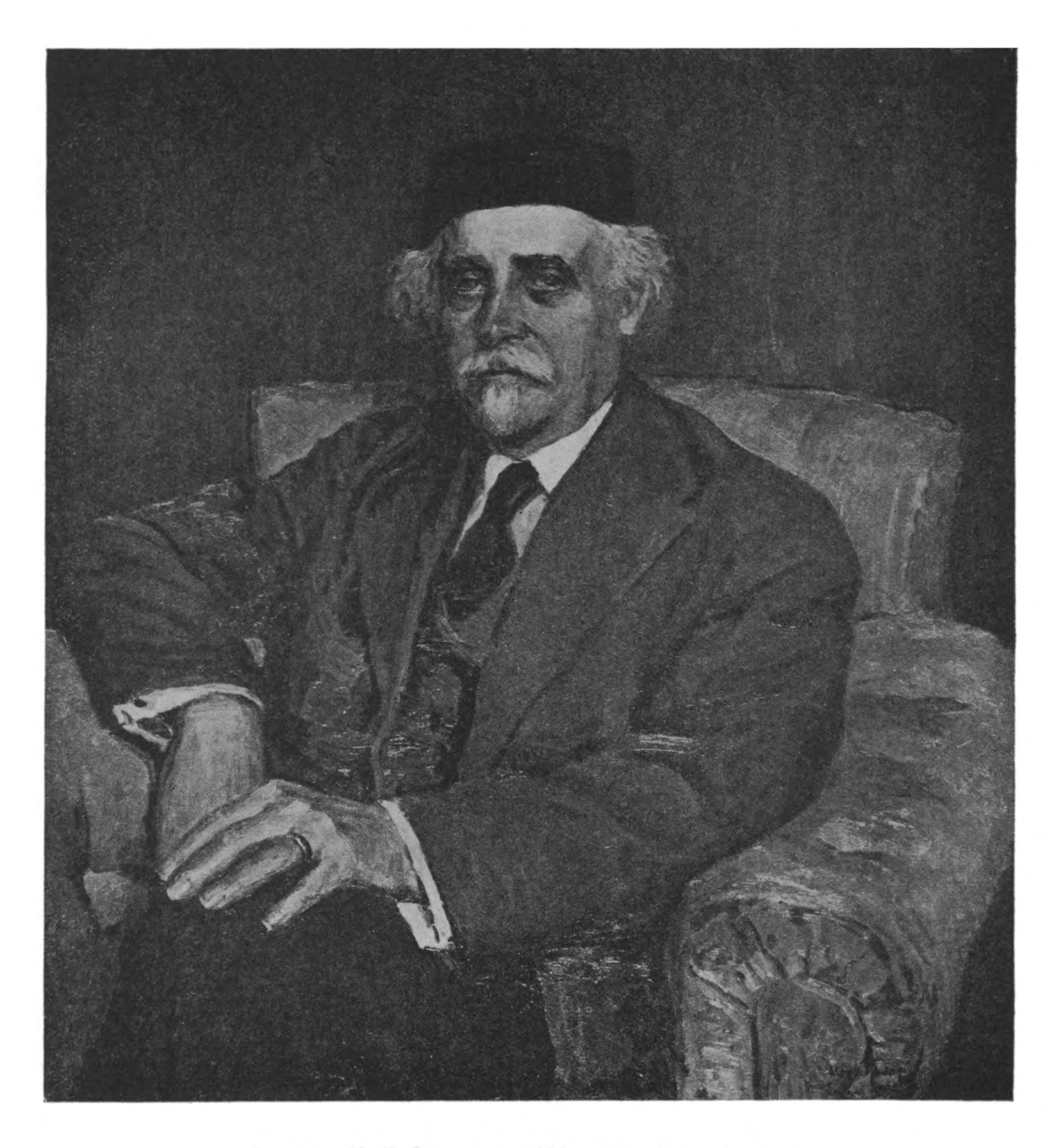
Летний вечер. 0,80×0,95. (Частн. собр. в Америке).

Молотьба цепами. 0,55 × 0,81.

На жемчужном небе. Дубки. 0,90 × 1,35.

Заброшенный сад. 0,80 × 1,33.

Ясный осенний вечер. 1,00 × 1,45. (Третьяковск. галл.).



Академик Н. Д. Зелинский. 1932 г. (Гос. Трет. галлерея).

Излучина реки. 0,60×0,89. (Собр. Е. П. Муратовой).

Куст орешника. 0,70 × 0,93. (Частн. собр. в Милане).

Осенний вечер. Дубки. 0,75 × 0,89.

Раннее утро осенью. 0,80 × 0,80.

Портрет автора и его жены. 0,97 × 1,15.

1924

Нью-Йорк. Еврейский квартал. 0,63 × 0,76.

Портрет д-ра Михайловского. (Собр. д-ра Михайловского в Нью-Йорке).

Автопортрет. 0,64 × 0,50.

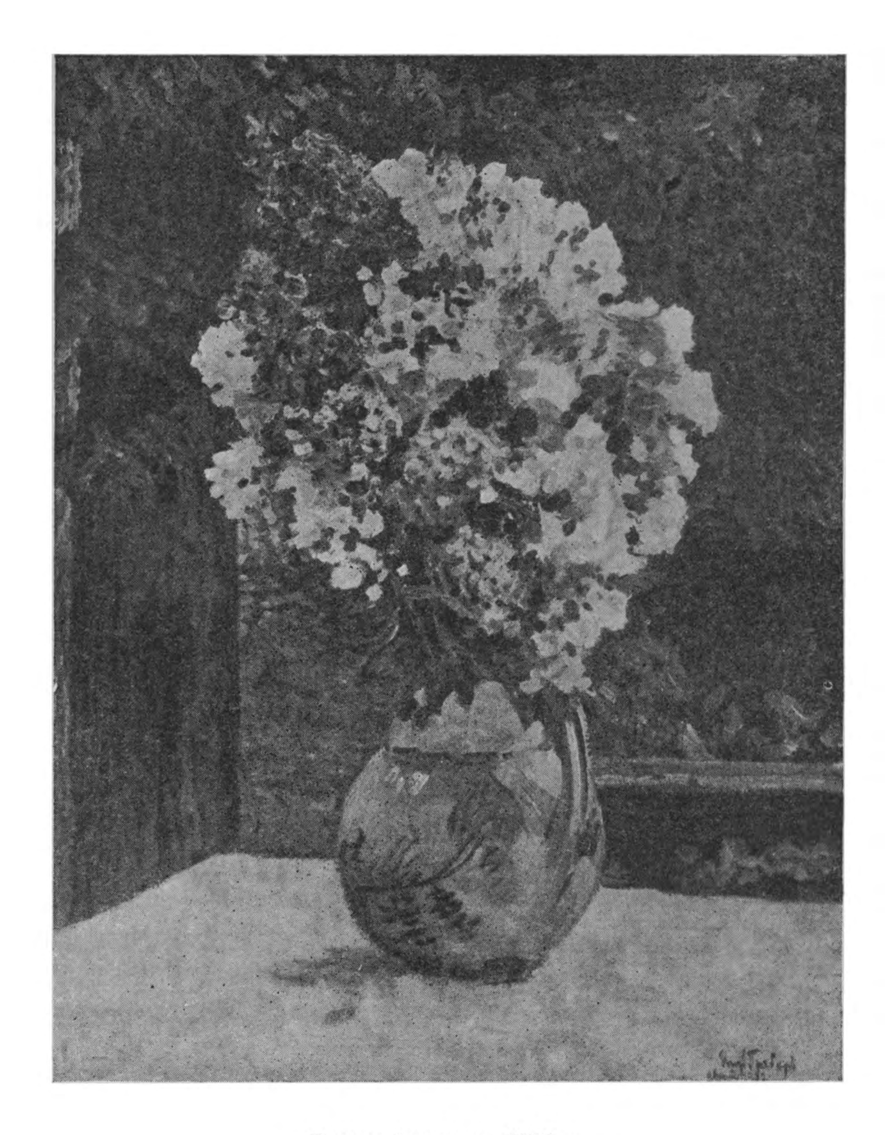
Облачный день. Жилино. (Собр. В. В. Ляпунова).

Рябинки. 0,57×0,82. (Частн. собр. в Копенгагене).

Ветренный день. 0,61×0,79. (Частн. собр. в Копенгагене).

Крылечко. 0,61 × 0,66. (Частн. собр. в Америке).

Огород. 0,47 × 0,62. (Собр. д-ра Васильевой).



Ваза с флоксами. 1932 г.

Рябина. 0,91 × 0,76. (Музей в Ростове Великом).

Рябина и калина. 0,62 × 0,66.

Портрет матери художника, О. А. Грабарь-Храбровой. 0,91 × 0,70.

1925

Карусель. 0,82 × 0,82.

Портрет жены художника. 0,79 × 0,79.

Старый вяз. 0,50×0,35. (Собр. Н. С. Голованова).

1926

На озере. 0,88 × 0,75.

Церковь на озере. 0,62 × 0,80.

Подсолнух 0,70 × 0,79.

Осень на озере.

Яблоки и астры. 0,67×0,75. (Собр. Н. Н. Бурденко).

1927

Портрет матери художника. 0,66 × 0,61. (Собр. В. Э. Грабаря).

Радуга на Волховстрое. Этюд. 0,51 × 0,67.

Волховстрой в белую ночь. Этюд. 0,50 × 0,67.

Волховстрой в белую ночь. 0,90 × 1,32. (Музей революции в Москве).

В Крыму. Портрет жены. 1,20 × 1,00.

Вид на Ялту, Яйлу и Ай-Петри в лунную ночь. Эскиз. 0,70 × 1,01.

Лодка на озере. Косино. 0,54×0,81. (В частн. собр).



Девушка в платке. Наташа Островская. 1934 г.

Ленин у прямого провода. Эскиз. Первая мысль картины.

Ленин у прямого провода. Второй эскиз.

1928

За чтением. Портрет жены художника (за столом с чашкой и книгой). 0,67 × 0,80.

У гумна. 0,72 × 0,99.

Новый сруб. 0,69 × 1,00.

Портрет А. И. Иванова. 0,65 × 0,49.

Автопортрет в светлом костюме. 0,70 × 0,57.

У кузницы. Коломенское. 0,51 × 0,65.

Разъясняется. 0,67 × 0,77. (Русский музей).

За пилкой дров. 0,76 × 0,92.

Баба. 1,13 × 0,69.

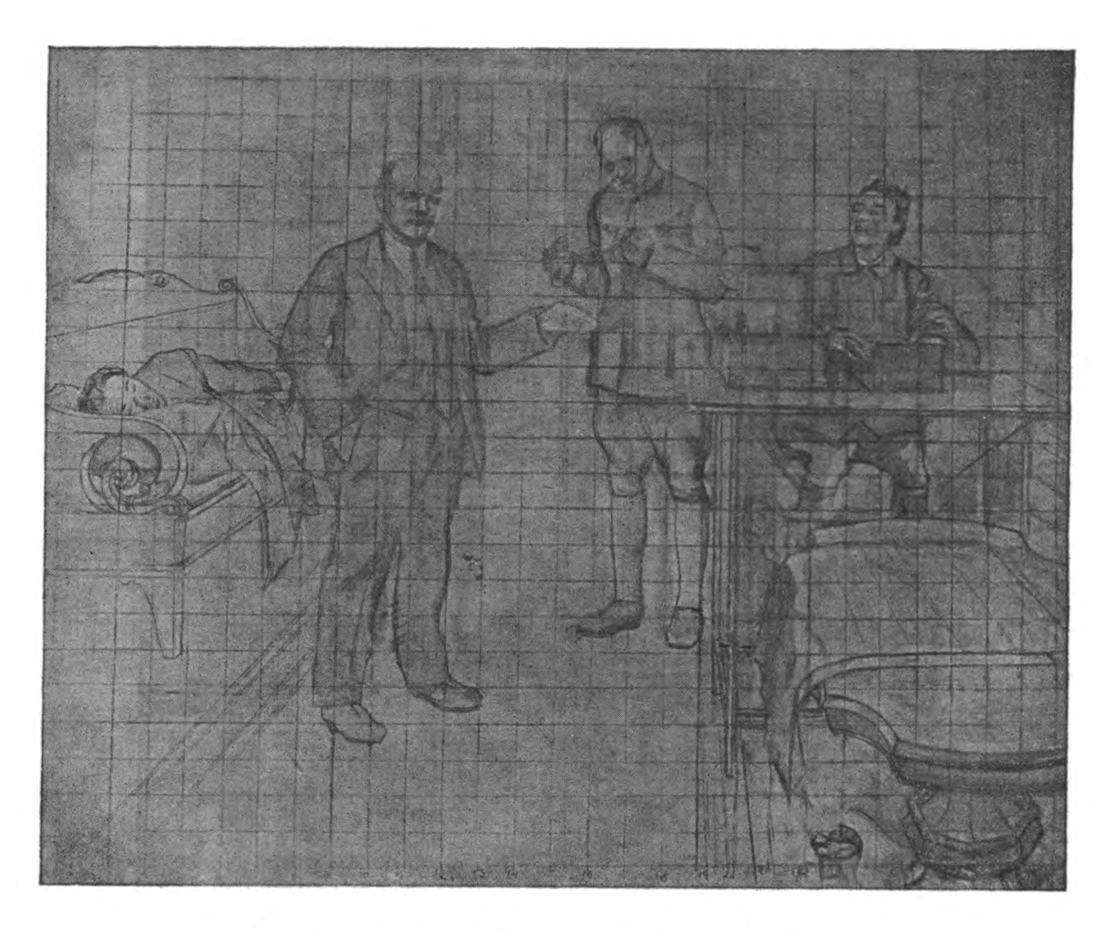
Задворки. 0,70 × 0,90. (Собр. д-ра Бенеша в Праге).

Морозное утро. Первые лучи. 0,64 × 0,79.

1929

Кормежка лошади. 0,66 × 0,74. (Собр. проф. Этторе Ло Гатто в Риме).

Кремль и новое строительство. 0,66 × 0,86. (Частн. собр. в Германии).



Ленин у прямого провода. Картон для картины. 1933 г.

Портрет А. И. Свидерского. 0,65 × 0,56.
Фрукты с ананасом. 0,59 × 0,68.
Автопортрет в желтой пижаме. Кёльн. 0,70 × 0,60.
Автопортрет в шляпе и пальто. Кёльн. 0,70 × 0,60.
Автопортрет на розовых обоях. Гамбург. 0,70 × × 0,60.
Автопортрет в шляпе с палитрой. 0,75 × 0,64.
Портрет проф. Оскара Фишеля. (Собр. проф. Оскара Фишеля в Берлине).
Портрет-набросок с А. М. Николаева. 0,34 × 0,27.

1930

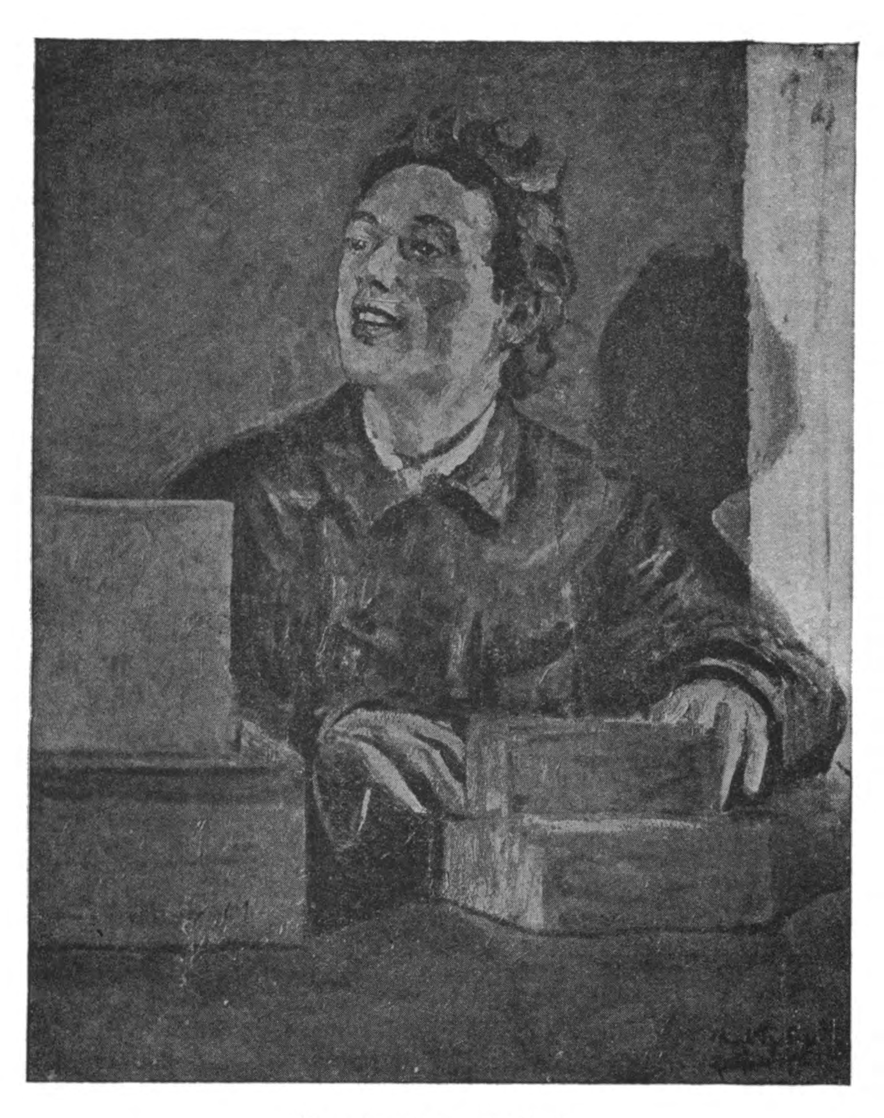
Аргентинка. 0,71 × 0,57.
Московский двор в снегу. 0,68 × 0,80.
Предсмертный портрет матери художника. 0,53 × × 0,43.
Первые листья. 0,62 × 0,81. (Собр. дома отдыха Соцстраха).
Цветущий уголок Москвы. 0,80 × 1,33.
Больная корова. Коммуна „Герольд". 0,60 × 0,79.
Товарищ Шварц, основатель коммуны „Герольд". 0,66 × 0,58.
Коровы в стойле. 0,98 × 1,22.
Заводь. 0,75 × 1,05. (Русский музей).
Тракторная вспашка. 0,57 × 0,76.
Портрет В. Э. Грабаря. 0,62 × 0,47.
Портрет В. Э. Грабаря на темном фоне. 0,62 × 0,46.
Портрет В. Э. Грабаря на светлом фоне. 0,65 × 0,54.
Портрет В. М. Мещерина. 0,67 × 0,64.
Портрет жены художника в шубе и шляпе. 0,67 × × 0,56.
Туманный морозный день. 0,40 × 0,50. (Собств. МК ВКП (б).
Московский переулок в зимний день. 0,70 × 0,88.

1931

Портрет С. А. Детинова. 0,81 × 0,67.
Портрет проф. Этторе Ло Гатто. 0,75 × 0,90.



Ленин у прямого провода. 1927—1933 гг.
(Музей В. И. Ленина в Москве)



Связист у аппарата Бодо.
Этюд для картины „Ленин у прямого провода“. 1933 г.

Портрет проф. Этторе Ло Гатто. 0,55 × 0,45. (Собр. проф. Этторе Ло Гатто в Риме).

Портрет А. А. Ляпунова. 0,80 × 0,62.

Портрет П. И. Нерадовского. 1,00 × 0,75.

Портрет М. М. Мещериной. 1,00 × 0,88.

Зима. 0,66 × 1,00. (Собр. МК ВКП (б).

Начало весны. 0,66 × 1,00. (Собр. Г. М. Леплевского).

Снег в овраге. 0,70 × 0,70.

Последний снег. 0,70×0,70. (Третьяковская галл.).

Автопортрет в шубе и шапке. 0,90 × 0,75.

Портрет Г. О. Чирикова. 0,80 × 0,80.

Цветущий дачный уголок. (Собр. И. А. Дергачева).

Портрет проф. Мартина Винклера. 0,79×0,67.

1932

Портрет К. Д. Медовой. 1,00 × 1,30. (Русский музей).

Портрет Н. П. Сычева. 0,80 × 0,69.

Портрет В. М. Мещерина. 0,74 × 0,65.

Портрет Н. А. Клюева. 0,77 × 0,65.

Портрет д-ра Штельцера. 0,95×0,75. (Собр. д-ра Штельцера в Берлине).

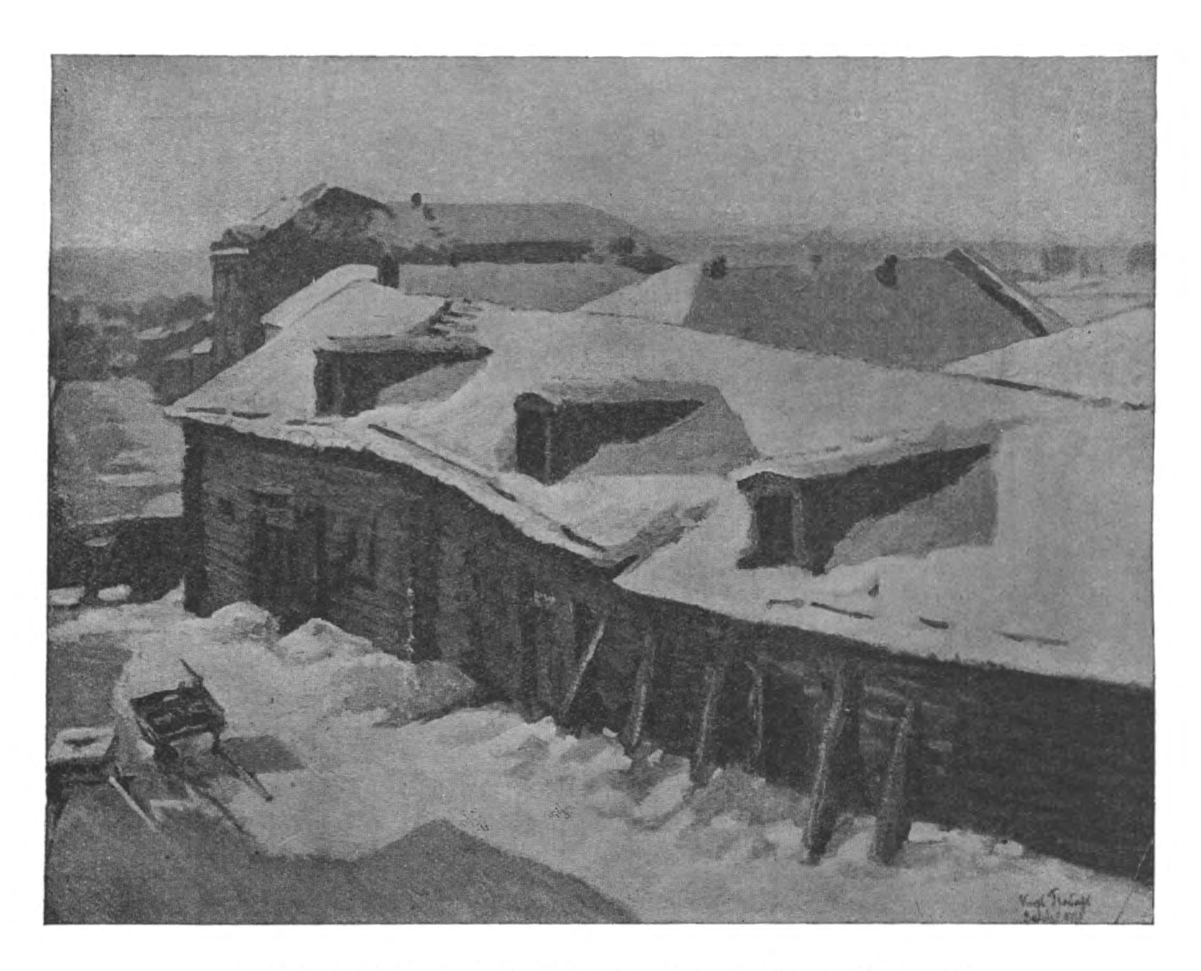
Старый сарай в талый день. 0,67 × 0,88.

1933

Первая проталина. 0,60 × 0,45. (Собр. МК ВКП(б).

Связист у аппарата Бодо. 0,85 × 0,65.

Ленин у прямого провода. Окончат. эскиз. 1,00 × 1,22.



Старый сарай в морозный день. 1934 г. (Собр. М. Б. Чуковской).

Ленин у прямого провода. Картон к картине. 0,98 × 1,22.

Ленин у прямого провода. Картина. 1,50 × 2,00. (Музей В. И. Ленина в Москве).

В. И. Ленин в своем рабочем кабинете в Кремле. 1,22 × 1,00.

„Светлана“. 0,28 × 0,61. (Третьяковская галлерея).

Ленин и Волховстрой. Эскиз панно. 0,54 × 1,07.

1934

Девушка в русском платке. Портрет Наташи Островской. 0,94 × 0,71.

Иней в Москве. 0,68 × 0,97.

Старый сарай в морозный день. 0,62×0,78. (Собр. М. Б. Чуковской).

Портрет дочери художника на снегу. 0,80 × 0,62.

Портрет С. С. Прокофьева. 0,91 × 0,71.

Ленин и Волховстрой. Эскиз панно для Этнографического музея в Ленинграде. 0,54 × 1,07.

Китаянка. Портрет г-жи Жю Пэон. 0,69 × 0,51.

Портрет М. В. Морозова. (Погрудный). 0,70 × 0,53.

Портрет К. К. Зефирова. 0,44 × 0,44.

Портрет М. В. Морозова. (Поколенный). 1,03×0,80.

„Флора“. 0,82 × 0,82.

Автопортрет в синем костюме. (Погрудный). 0,70 × × 0,60. (Третьяковская галлерея).

Автопортрет в белом халате. 0,86 × 0,66.

Портрет полпреда СССР в Германии Я. З. Сурица. 0,76 × 0,58.

Портрет М. Б. Чуковской. 0,76×0,58. (Собр. М. Б. Чуковской).

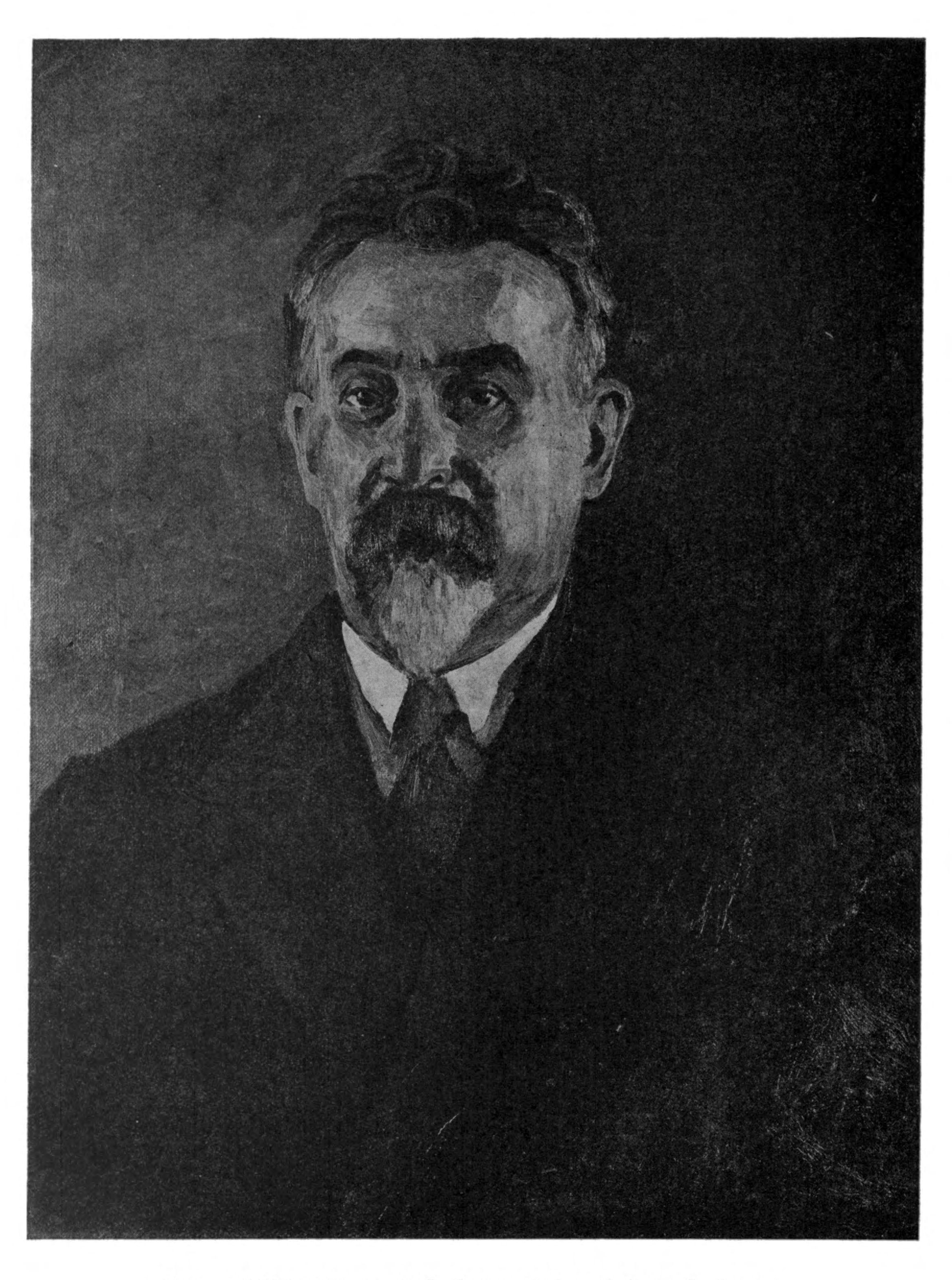
1935

Портрет К. И. Чуковского. 0,87 × 0,81. (Третьяковская галлерея).

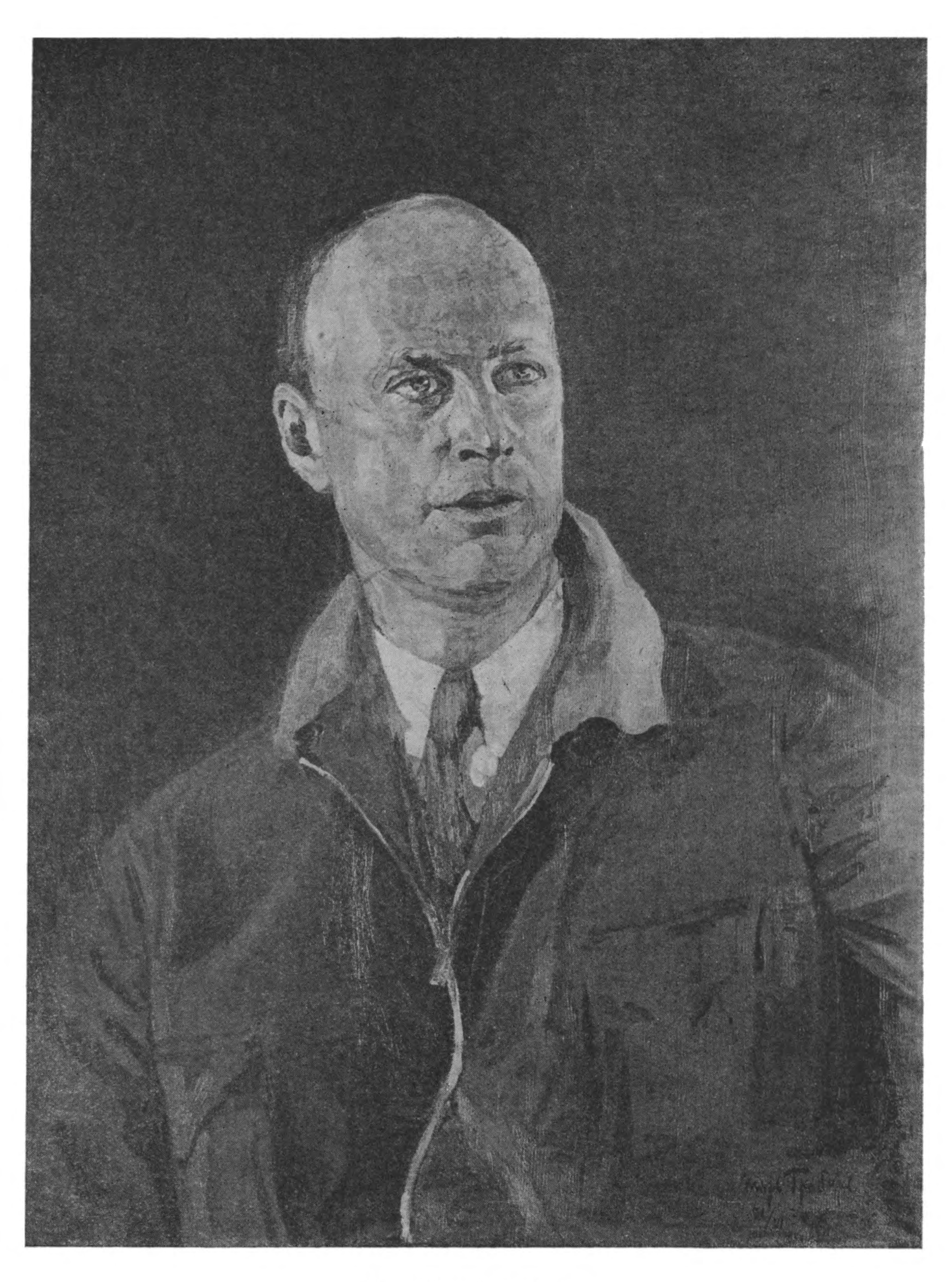
Автопортрет в желтой пижаме. 0,89 × 0,70.

„Купчихи“. 0,60×2,14. Картина 1908 г. (см. под этим годом), переписанная заново в 1935 г.

Портрет сына художника. 0,81×0,65. (Третьяковская галлерея).



Полпред СССР в Берлине Я. З. Суриц. 1934 г. (Собр. Я. З. Сурица).



С. С. Прокофьев. 1934 г.

АРХИТЕКТУРНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

I. „Захарьинская больница", больничный городок, выстроенный в 1909—1914 гг. в имении наследников Г. А. Захарьина, близ станции Химки, Октябрьской ж. д., в качестве больницы Московского земства. В начале революции переоборудована заново и переименована в „Санаторий для туберкулезных больных „Захарьино". Проекты всех зданий и планы сделаны Игорем Грабарем в 1909—1910 годах. В разработке плана главного корпуса принимали участие гражданские инженеры А. И. Клейн и А. В. Розенберг. Технической частью постройки руководила комиссия, возглавлявшаяся инженером путей сообщений А. С. Дютелем. Все рабочие чертежи и шаблоны исполнены единолично Грабарем, имевшим постоянное наблюдение за художественной стороной стройки.

Построены и сохранились в нетронутом виде следующие шесть зданий:

1. Главный корпус.
2. Служебный корпус.
3. Амбулатория.
4. Дом главного врача.
5. Дом второго врача.
6. Котельная.
7. Морг (не закончен).

Остались в проектах:

8. Въездные ворота.
9. Коновязь.

10—15. Садовая архитектура и разбивка парка.

II. Дача с мастерской в Новом Абрамцеве.

СПИСОК ГЛАВНЕЙШИХ ЛИТЕРАТУРНЫХ РАБОТ

1889

Российские органы печати. (По „Ревизору"). „Стрекоза" № 45. XI.

Страшная ночь. Нечто святочное с тенями и проч. „Стрекоза". 1890, № 1.

Материалы для одной биографии. Канва для современного романа. „Стрекоза". 1890, № 4.

Мимоходом. Шутки и наброски с Передвижной выставки. „Стрекоза". 1890, № 8.

1890

Тексты к рисункам в „Ниве".

Писатель. „Стрекоза". 1890, № 34.

Первый роман. „Шут". № 44.

Житейские задачи. „Будильник", № 34.

Образчики литературы. „Будильник", № 43.

Забытая роза. „Шут". 101 № 1.

1891

Роман философа. (Из забытой тетради). „Шут", № 9.

Сотая годовщина взятия Измаила. „Нива", № 3. (Подпись: И. Х—ов).

Из мемуаров французского туриста. „Шут", № 5.

Первый поцелуй. „Шут", № 6.

Французская выставка в Москве. „Шут", № 22.

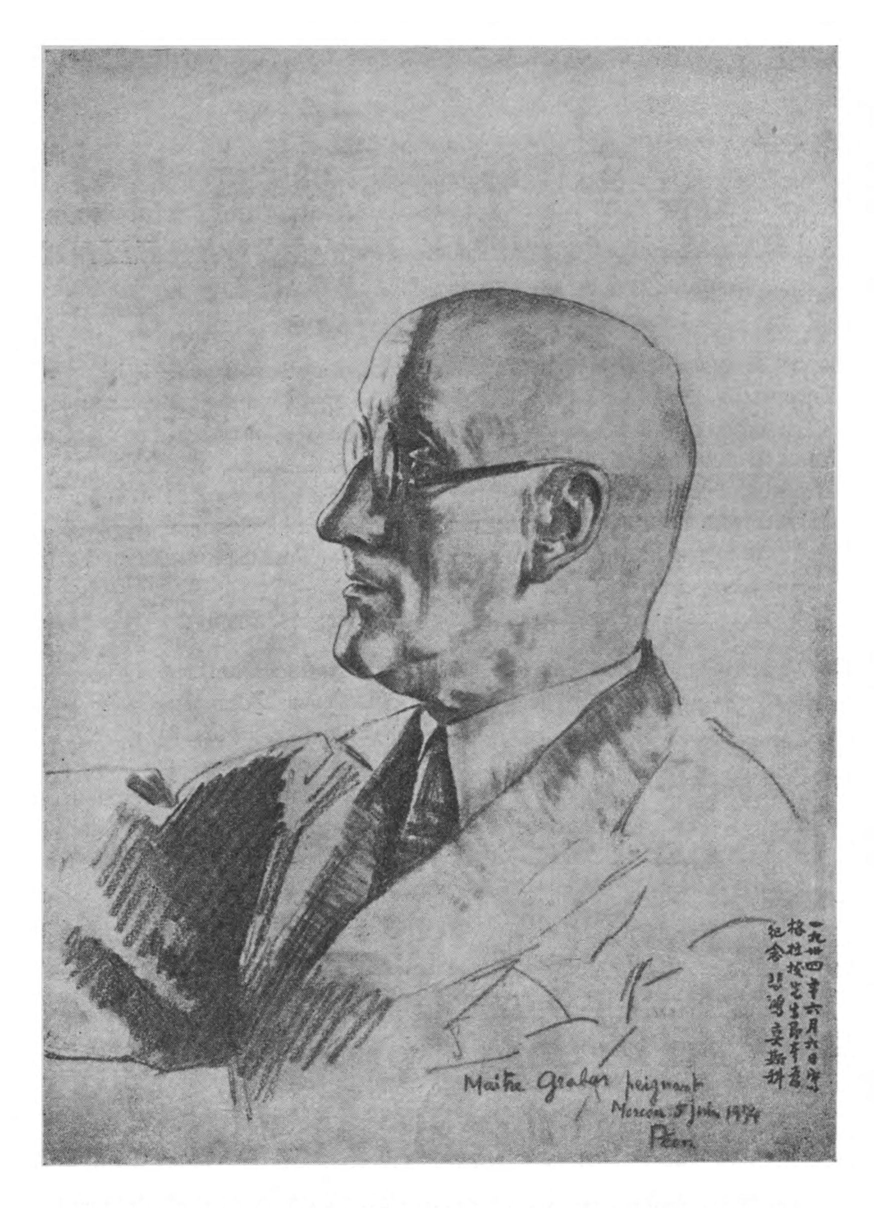
У передвижников. Зигзаги и наброски налету. „Шут", № 12.

Средство доктора Рицинова. „Шут", № 28.

(Всего напечатано свыше 100 рассказов, заметок, шуток — все за подписью Chout'nique).

1892

Судоходство по Нижнему Дунаю. (За подписью И. Храбров). „Нива", № 28.



Китайский художник Жю Пеон. Портрет Игоря Грабаря. 1934 г.

1894—1896

Отчеты о разных русских и европейских художественных выставках за подписью: И. Гр., Игорь Гра, И. Граб, Иг. Г. „Нива“ за 1894—1896 гг.

1896

Упадок или возрождение. Очерк современных течений в искусстве. Литературные приложения к „Ниве“ за 1897 г. январь—февраль.

1898—1899

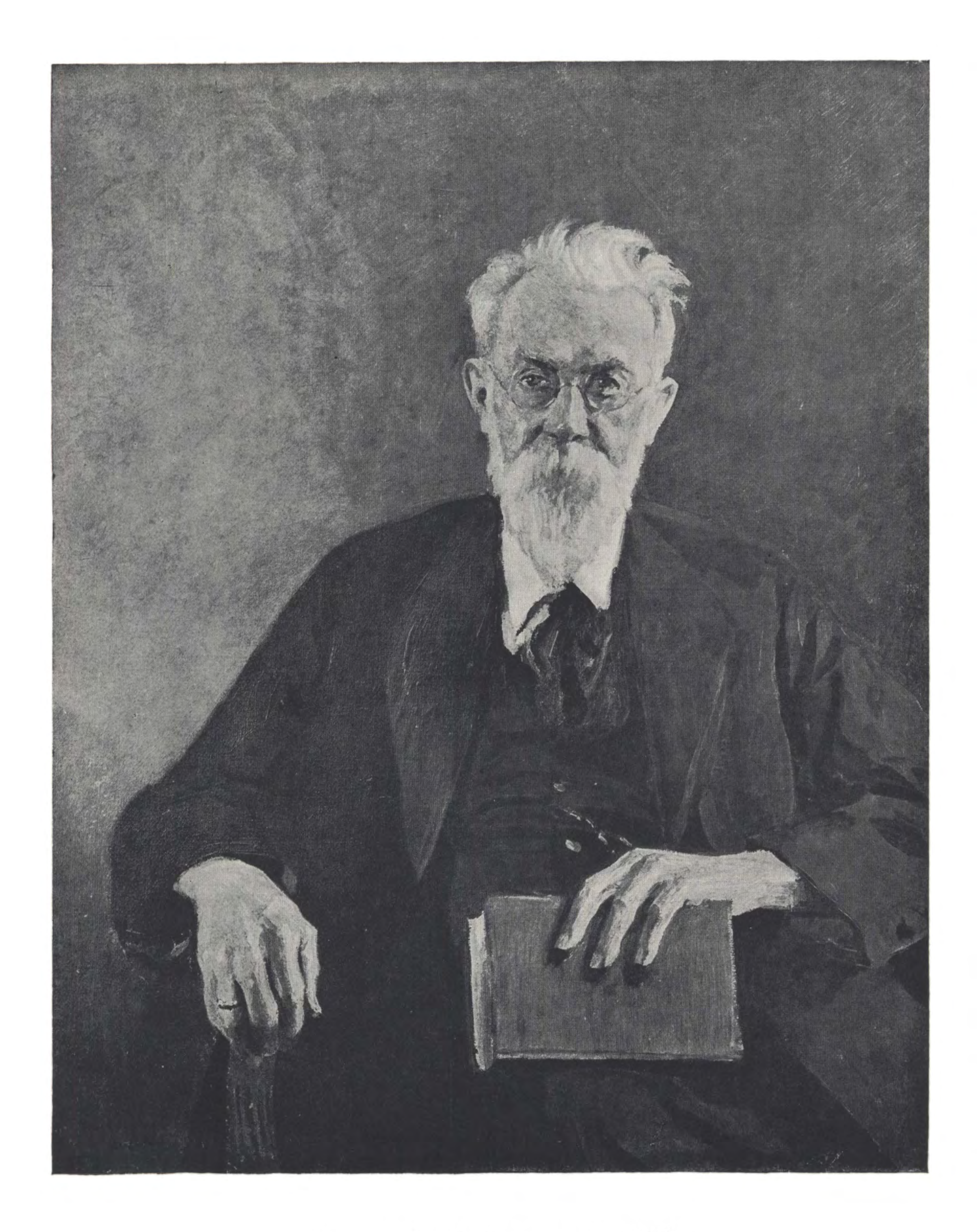
Письма из Мюнхена. Отчеты о международных выставках. „Мир Искусства“. 1899 г.

1900

Мюнхенские выставки. Серия отчетов о художественных выставках. „Мир Искусства“. 1900 г.

1901

Ганс Тома.
Арнольд Беклин } „Мир Искусства“. 1901 г.



Академик В. И. Вернадский. 1935 г.
(Собр. Академии Наук СССР)

Мюнхенские письма. „Мир Искусства". 1901 г.

Мюнхенская выставка. То же.

Выставка художественных произведений эпохи Возрождения.

Мюнхен в XVIII веке. „Мир Искусства". 1901 г.

Искусство и дети. Литературно-художественный сборник „Васильки", в память Ю. О. Грюнберга. Спб. 1901 г.

1902

Японцы. „Мир Искусства". 1902 г.

Несколько мыслей о современном прикладном искусстве в России. „Мир Искусства". 1902 г.

По Европе. Письма о современном искусстве. „Мир Искусства". 1902 г.

Ганс фон Марэ. Там же.

1903

Японская цветная гравюра на дереве. Предисловие. Каталог выставки „Японская цветная гравюра". Спб. 1903 г. Изд. предприятия „Современное искусство".

1904

Письмо в редакцию. „Мир Искусства". 1904 г.

Евгений Кампф. Неопубликованная рукопись.

По европейским выставкам. „Мир Искусства". 1904 г.

1906

Zwei Jahrhunderte russischer Kunst. „Zeitschrift für bildende Kunst" Berlin. 1906 г.

Отзыв о книге С. Маковского. „Страницы художественной критики". „Весы". 1906 г.

1907

Отзыв о выставке „Союз" и „Венок". „Весы". 1908 г.

Две выставки. „Весы". 1907 г.

„Голубая роза". Отчет о выставке. „Весы". 1907 г.

Ф. Я. Алексеев. „Старые годы". 1907 г.

1908

Отзыв о журнале „Старые годы" за 1907 г. „Весы". 1908 г.

Театр и художники. „Весы". 1908 г.

Салон „Золотого руна". Отчет. „Весы". 1908 г.

1909

Московские выставки. 2 отчета. „Весы". 1909 г.

Введение в историю русского искусства. И. Р. И. т. I.

Древнейшее каменное зодчество. И. Р. И. т. I, гл. V, VI, VIII, IX, XII (гл. XII совместно с Щусевым и Покровским).

Деревянное зодчество русского Севера (совместно с Ф. Ф. Горностаевым). И. Р. И. т. I, гл. XV—XXV и XXVII.

1910

Пространный проспект „Истории русского искусства".

Пространный проспект к серии монографий „Русские художники".— Издатель Кнебель.

„Останкино", подмосковная гр. А. Д. Шереметева. „Старые годы". 1910 г.

Барокко Украины. И. Р. И. т. II, гл. XVII, XVIII.

Барокко Москвы. Итоги И. Р. И. т. II, гл. XXIII.

1911

Предисловие к серии „Русские художники". Вып. I. Врубель.

О пределах вандализма. Хроника. „Старые годы". 1911 г.

Отрадные вести из Румянцевского музея. „Старые годы". 1911 г.

Живопись до-петровской эпохи: гл. XII. Царские иконописцы и живописцы. XVII в. (совместно с А. И. Успенским); гл. XIII. Симон Ушаков и его школа; гл. XV—XVII. Стенные росписи в русских храмах XVII века. И. Р. И. т. VI.

Архитекторы-иностранцы при Петре Великом. „Старые годы". 1911 г.

Вести из Москвы. „Старые годы". 1911 г.

Памяти Серова. „Русские Ведомости". 1911 г.

1912

Отзыв о книге В. Курбатова. „Павловск". „Старые годы". 1912 г.

1912—1913

Главы из И. Р. И., архитектура, т. III. Москва и Петербург. Вместо предисловия; гл. I—IX. Барокко Петровской эпохи; гл. X—XIV. Барокко Анненского и Елизаветинского времени; гл. XV—XX. Поворот к классицизму; гл. XXI—XXIII. Екатерининский классицизм; Александровский классицизм; гл. XXIV—XXV; гл. XXXVII, На распутьи.

Ранний Александровский классицизм и его французские источники. „Старые годы". 1912 г.

И. И. Левитан. Текст С. Глаголя и Игоря Грабаря. „Русские художники". Вып. 2-й, изд. Кнебеля.

1907—1913

В. А. Серов. Монография, изд. Кнебеля. Москва. „Русские художники". Вып. 3.



К. И. Чуковский. 1935 г. (Собр. М. Б. Чуковской).

1913

Предисловие к серии „Русские города — рассадники искусства“. Выпуск I, изд. Кнебеля. Москва.

1914

Московское зодчество в эпоху Барокко и классицизма, гл. I — VI. И. Р. И. т. IV. Выпуск 23-й.

Школа и „команда“ архитектора Д. В. Ухтомского. Журнал „Архитектура“. 1923 г.

О современном московском строительстве. „Русские Ведомости“. 1914 г.

1916

В. И. Суриков. Памяти В. И. Сурикова. 2 заметки-некрологи. „Русские Ведомости“. 1916 г. 6 марта.

1916 г. Разгадка Брюлловского сюжета. Рукопись.

Поход на Новгород. „Русское Слово“. 1916 г.

Памяти художника и друга. (Н. В. Мещерина). „Русские Ведомости“. 1916 г. 9 октября.

1917

Братья Третьяковы и их галлерея. Предисловие к 27-му изданию каталога 1917 г. и пояснения к каталогу.

Русская народная живопись. „Путь освобождения“. Художественный журнал М. С. С. Д. 1917 г.

1918

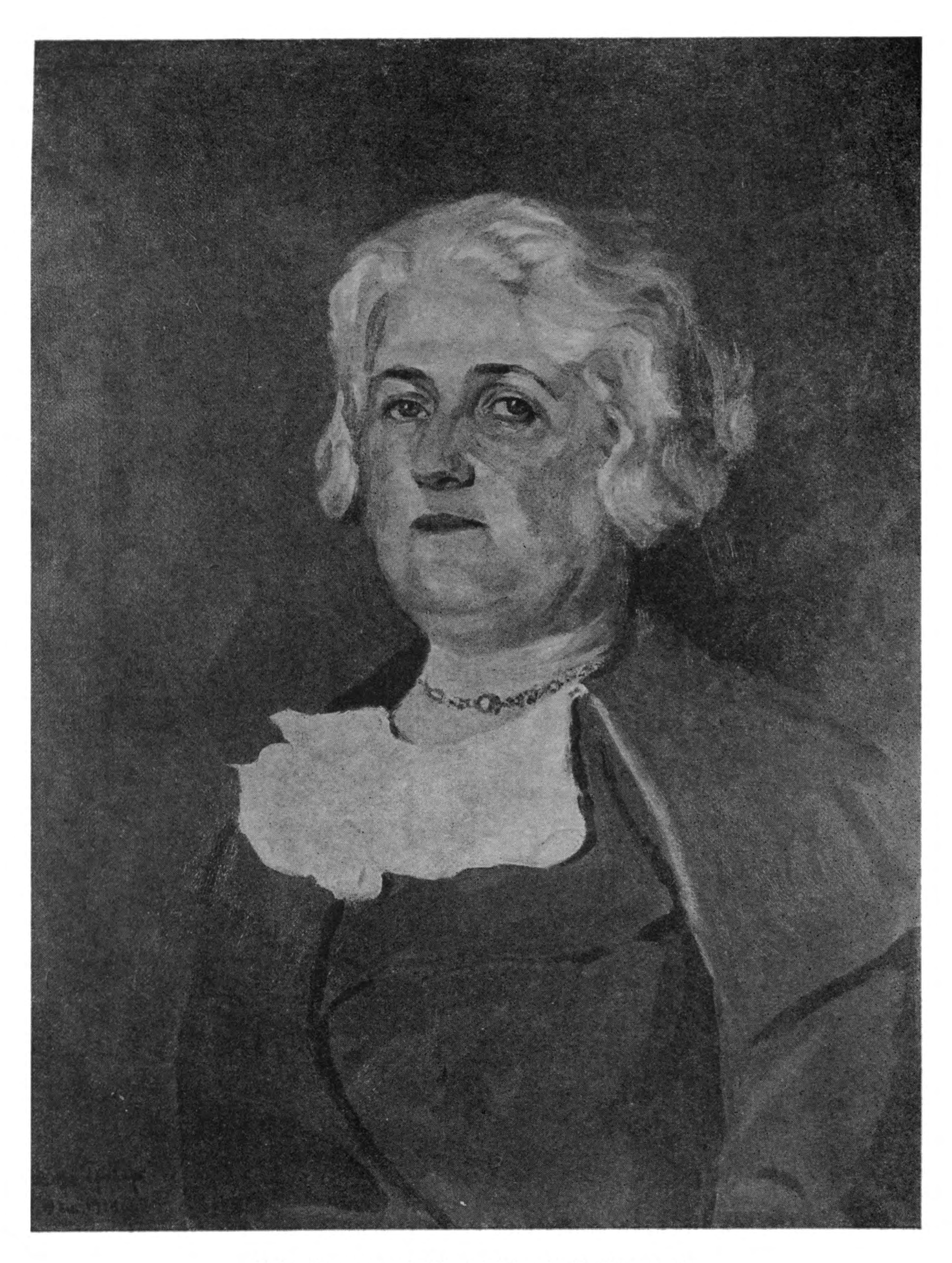
Воззвание от Коллегии по делам музеев об охране памятников искусства и старины. Листовка-плакат.

Задачи Коллегии по делам музеев. Рукопись.

Предисловие к каталогу карт. моск. частн. собраний. Выставка в Третьяковской галлерее. М. 1918 г.

Архитектор-солдат (М. Ф. Казаков). „Путь освобождения“. 1918 г.

Очнитесь, граждане! Воззвание. Сборник „Кооперация и искусство“. 1919 г.



М. Б. Чуковская. 1934 г. (Собр. М. Б. Чуковской).



„Купчихи". 1908 — 1935 г.

О государственной музейной политике. О музейной политике в государственном масштабе. 2 рукописи.

Предисловие к каталогу I-й выставки Национального музейного фонда. М. 1918 г.

1919

В поисках за древне-русской живописью. Рукопись. Отдельные переработанные главы печатались в рижском журнале „Новый путь" в 1921 г.

Отзыв о книге П. Н. Столпянского. „Как возник, основался и рос Санкт-Петербург". Рукопись.

Способы пополнения государственных фондов. Рукопись.

Основы государственной охраны памятников искусства и старины. Рукопись.

Для чего и как надо охранять и собирать сокровища искусства и старины. М. 1919 г.

Что такое памятники искусства и старины и для чего их охранять.

Раскрытие памятников живописи. „Художественная жизнь". Бюллетень художественной секции Наркомпроса. 1919 г.

О музейных делах. „Художественная жизнь". 1920 г.

1920

Б. Н. Эдинг., В. В. Дьячков, А. А. Тюлин. 3 некролога. „Художественная жизнь". 1920 г.

Фрески Дмитровского собора во Владимире. Рукопись. Издана по-немецки в 1926 году в Берлине под заглавием: Freskomalerei der Dimitrij Kathedrale in Wladimir. „Petropolis und Schmiede"-Verlag.

Краткое извлечение напечатано в „Русском искусстве". 1923 г.

Краткий очерк деятельности отдела по делам музеев с мая 1918 г. по февраль 1920 г. Рукопись.

Вопросы реставрации на Западе и у нас. „Художественная жизнь". 1920 г.

П. И. Чистяков. Некролог. „Известия". 1920 г.

1921

Охрана памятников искусства и старины в России. Рижская газета. „Новый путь". 1921 г.

Искусство в России. Заметки художника. 9 очерков. „Новый путь". 1921 г.

Глаз. К 40-летнему юбилею И. С. Остроухова. „Среди коллекционеров". 1921 г.

Путевые заметки. „Новый мир". 1921 г.

Феофан Грек. Очерк из истории древне-русской живописи. Казанский музейный вестник. 1922 г.

1922

Две годовщины (Врубель — Серов). „Среди коллекционеров". 1922 г.

Ушедшие. П. П. Покрышкин. „Среди коллекционеров". 1922 г.

Предисловие к каталогу юбилейной выставки Д. Г. Левицкого. М. 1922 г. изд. Гос. Третьяковской галлереи.

Охрана памятников искусства и старины в России. Рукопись для сборника на русском и немецком языках, вышедшего за границей в 1922 г. под редакцией Кричевского.

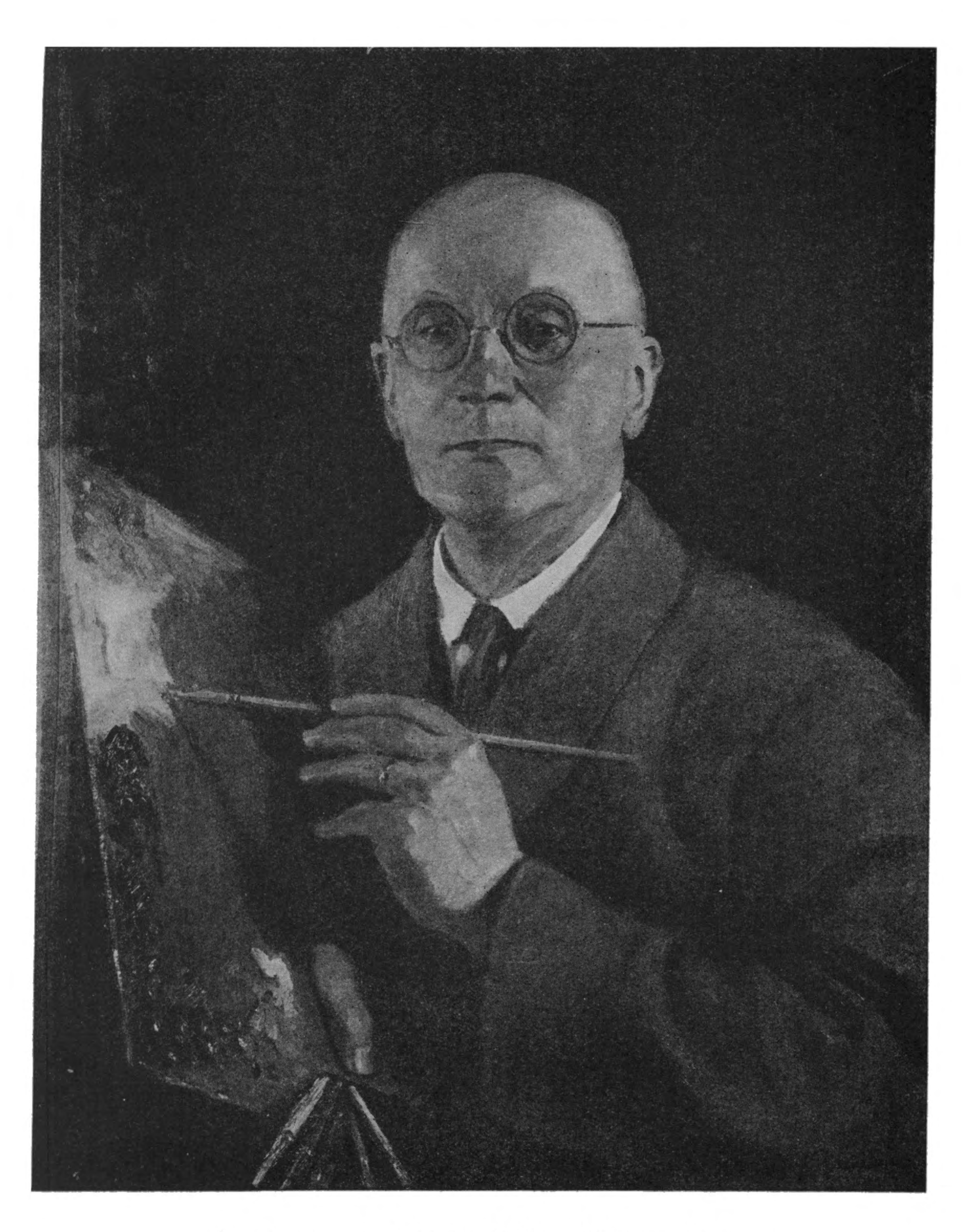
В защиту знаменитого произведения искусства (Манежа). Известия. 1922 г.

1923

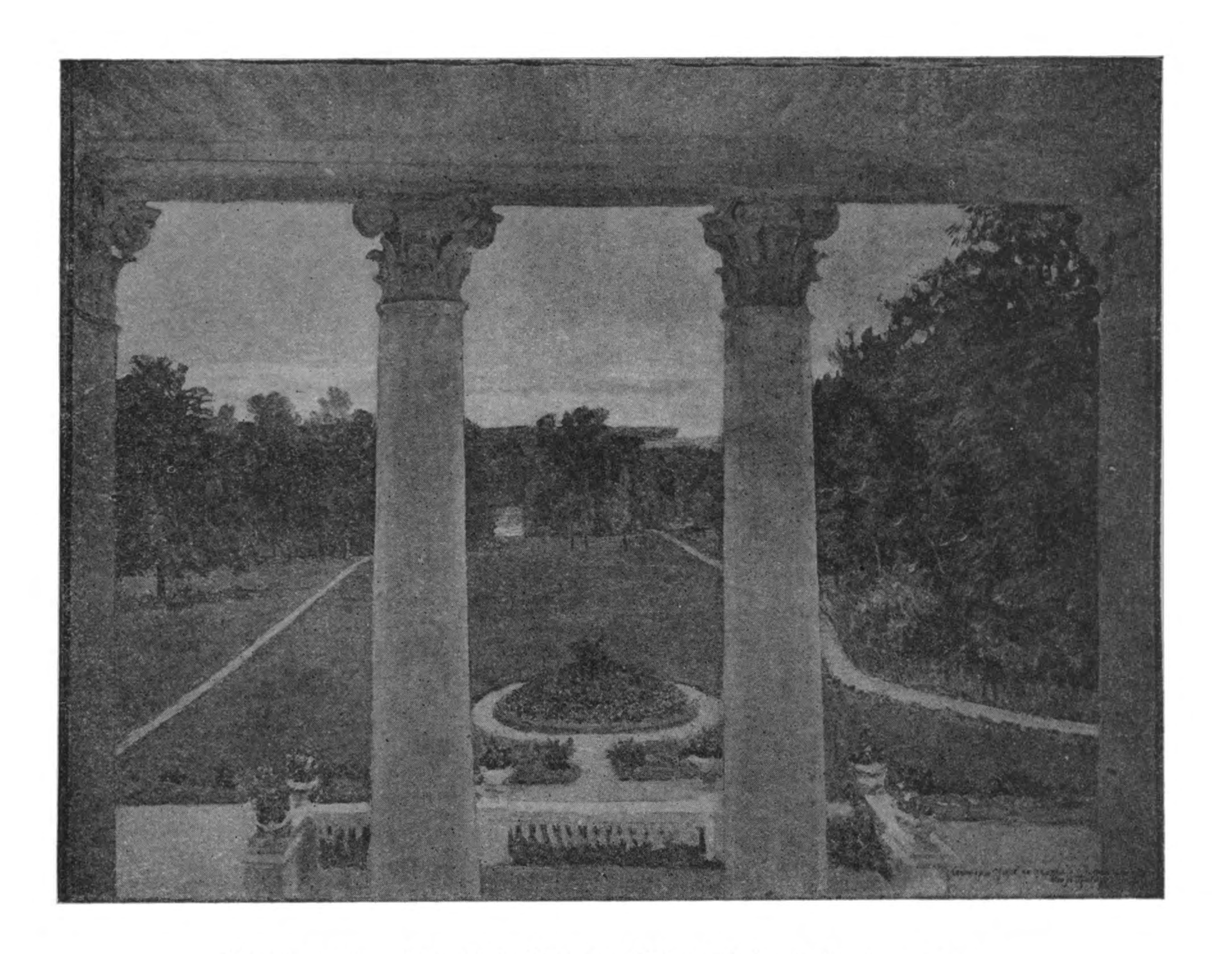
Федор Степанович Рокотов. Каталог юбилейной выставки. М. 1923 г. Изд. Госуд. Третьяковской галлереи.

Юбилейная выставка Левицкого. „Русское искусство". 1923.

Ушедшие. А. Н. Ляпунов. Некролог. „Среди коллекционеров". 1923 г.



Автопортрет в желтой пижаме. 1935 г. (Гос. Трет. галлерея).



Между колонн. Санаторий „Узкое". 1935 г. (Собр. Л. Р. Соловьевой).

На поворотах осторожнее. „Среди коллекционеров". 1923 г.

Выставка произведений Ф. С. Рокотова в Гос. Третьяковской галлерее.

На страже памятников искусства. „Красная нива". 1923 г.

Павел Михайлович Третьяков. Предисловие к каталогу выставки. М. 1923 г.

1924

Введение в каталог русской художественной выставки в Америке. См. каталог 1924 г.

К открытию русской художественной выставки в Нью-Йорке. Газета „Новое русское слово". 1924 г. (Нью-Йорк).

В стране небоскребов. „Красная нива". 1924 г.

Искусство Америки. Рукопись.

Искусство русской эмиграции. „Современник". 1924 г.

В. А. Серов. Статья для энциклопедического словаря Граната.

Охрана памятников искусства и старины и Октябрь. „Жизнь искусства". 1924 г.

1925

Музей и музейное строительство в СССР (для путеводителя по СССР. Изд. Вокс.).

В. И. Суриков. Статья для энциклопедического словаря Граната.

Строительство в старой Москве. „Строительство Москвы". 1925 г.

Рынки в старой Москве. „Строительство Москвы". 1925 г.

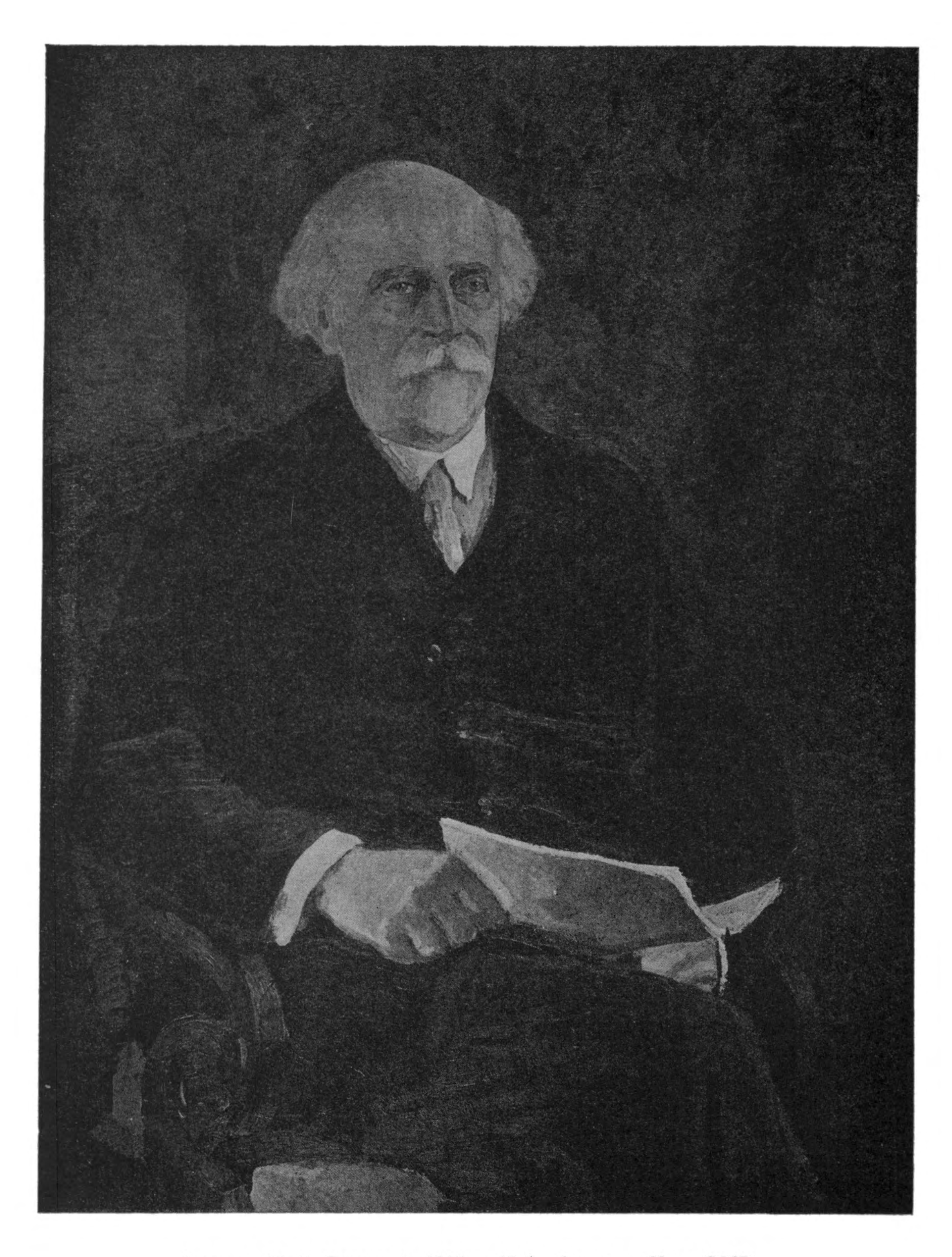
Сломка зданий и городское благоустройство. Там же.

Отзыв о книге А. И. Некрасова „Русское народное искусство". „Наука и искусство". 1925 г.

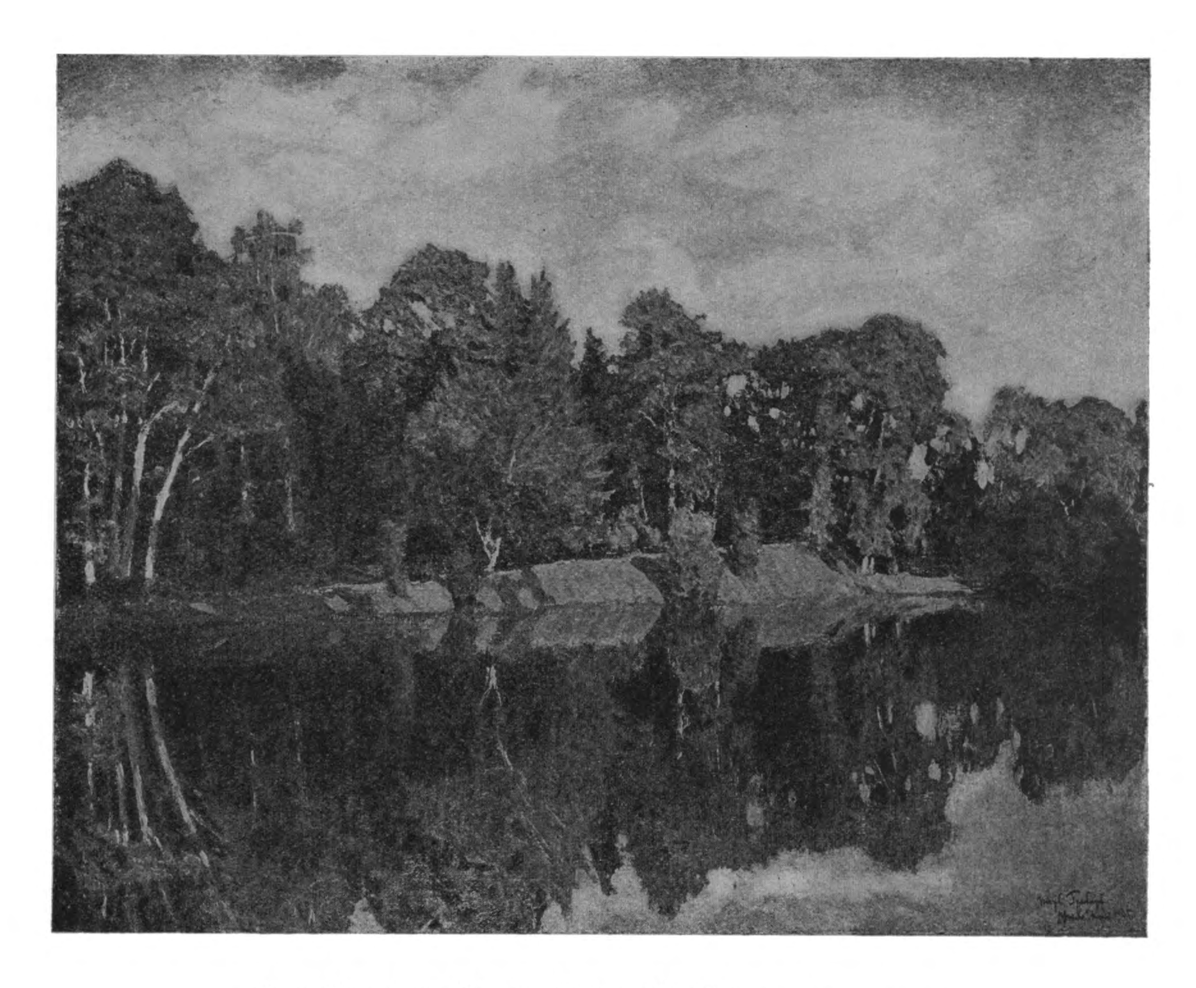
Отзыв о книге В. С. Воронова „Крестьянское искусство". Рукопись.

К ремонту Китайгородской стены. Журнал „Строительство Москвы". 1925 г.

Новооткрытые палаты Шуйского. Рукопись.



Академик Н. Д. Зелинский. 1935 г. (Собр. Академии Наук СССР).



Пруд. Санаторий „Узкое“. 1935 г. (Гос. Третьяковская галлерея).

Гибнущие памятники древне-русской живописи. „Известия“. 1925 г.

Пермские музеи. Пермский журнал „Экономика“. 1925 г.

Мадонна из Лоретто Рафаэля. Для газет.

Древние дома Голицына и Троекурова в Охотном ряду. „Строительство Москвы“. 1925 г.

Реставрация у нас и на Западе. „Наука и искусство“. 1926 г.

Эволюция способов передвижения. Там же.

Реставрация памятников искусства в России. Парижский журнал „La Renaissance“. 1926 г.

1926

Андрей Рублев. „Вопросы реставрации“. Сборн. I, М. 1926 г.

Сухарева башня. „Строительство Москвы“. 1926 г.

В. И. Суриков. К десятилетию со дня смерти художника. „Известия“. 1926 г.

8 статей в Большой советской энциклопедии: *Баженов, Беклин, Бенуа, Благовещенский собор, Бланк, К. И., Бове, О. И., Брюллов, К. П., Брюлловская школа.*

Восемь лет реставрационной работы. Предисловие к I сборнику ЦГРМ. 1926 г.

Виктор Михайлович Васнецов. Некролог. „Известия“. 1926 г.

Французское искусство. Статья для энциклопедического словаря Граната.

1927

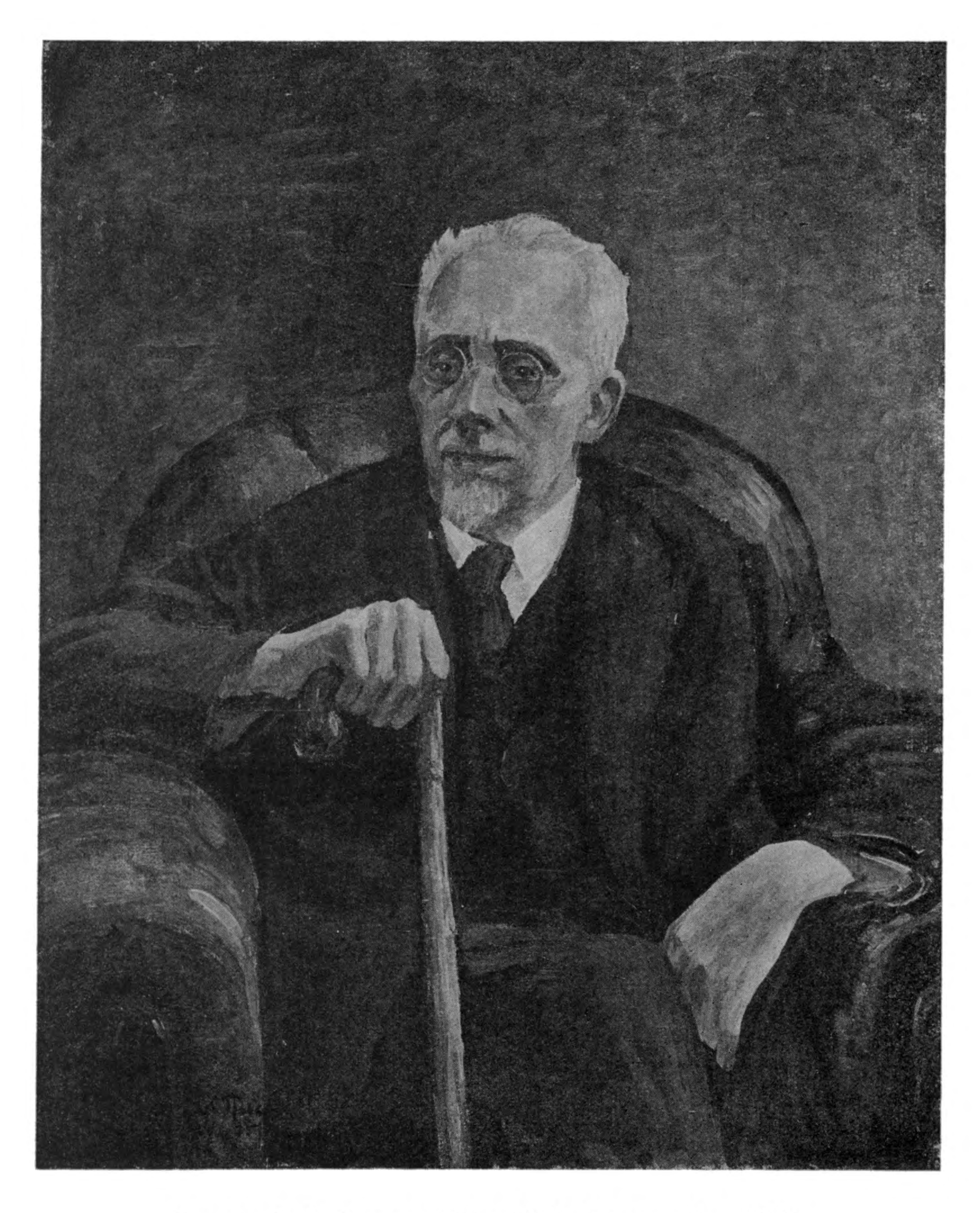
Предисловие к каталогу 3-й реставрационной выставки ЦГРМ.

Д. А. Щербиновский. Предисловие — некролог к посмертной выставке. М. 1927 г.

Борис Михайлович Кустодиев. Некролог. „Красная нива“. 1927 г.



В. Г. Дулова. 1935 г.
(Гос. Третьяковская галлерея)



Академик А. Н. Северцев. 1935 г. (Собр. Академии Наук СССР).

Врубель. Статья для Большой советской энциклопедии.

1928

„Madonna del Popolo" Рафаэля и Мадонна из Нижнего Тагила. *(„Вопросы реставрации"*, вып. II. М. 1928 г.).

Памятники старой архитектуры и новое городское строительство. „Строительная промышленность". 1928 г.

Сергей Герасимов. „Красная панорама". 1928 г.

Московская художественная жизнь. Выставка „ОМХ". „Красная панорама". 1928 г.

Выставка ОСТ в Москве. „Красная панорама". 1928 г.

Зефиров. Там же.

Илья Машков. Там же.

Реставрация памятников искусства. К десятилетию ЦГРМ. „Красная панорама". 1928 г.

Вместо предисловия ко II сборнику „Вопросы реставрации". М. 1928 г.

Отзыв о книге Серебренникова, Н. Н. „Пермская деревянная скульптура". Рукопись.

Выставка современного французского искусства. 2 статьи. „Красная панорама". 1928 г.

Реставрация в Советской России. Для английского журнала „The Studio".

Художественные музеи СССР. I. Псковский музей. „Красная панорама". 1928 г.

В защиту музеев (по поводу перемещения музейных коллекций). „Правда". 1928 г.

И. И. Трояновский. Некролог. Рукопись.

1928—1929

Выставка памятников древне-русской живописи. Вводная статья для каталога выставки. Пам. древне-рус. живописи за границей. См. кат. 1928 г. (Denkmäler altrussischer Malerei. Berlin, 1929, Ost-Europa-Verlag).

1929

Сергей Герасимов. Монография. Рукопись.

ОМХ. Статья для серии монографий в изд. Московского художественного издательства. Рукопись.

Московские художники. „Красная панорама". 1929 г.

Н. М. Чернышев. „Красная панорама". 1929 г.

Художественная школа древнего Пскова.

Открытие древне-русской живописи. Сборник „Ost-Europa". 1929 г.

Древнейшая песнь материнства. К вопросу о происхождении и эволюции типа „Умиление". Рукопись для сборника в честь Ш. Диля (Sur les origines et l'évolution du type iconographique de la Vierge Eléousa).

Музеи СССР. II. Пермский государственный областной музей. „Красная панорама". 1929 г.

Музеи и выставки в Германии. I. Подлинный и поддельный Ван-Гог. II. Выставка Лейбля. 2 статьи. „Красная панорама". 1929 г. III. Заблуждения и подделки. Сборник. „Красная панорама". 1929 г. IV. Воссозданный Рунге. Рукопись.

Выставка памятников древне-русской живописи в Германии. „Moskauer Rundschau". 1929 г.

Статьи для Энциклопедического словаря Граната: *Растрелли-отец и сын. Репин, Рерих, Росси, Рублев, Рылов, Трубецкой, Щедрин. Искусство в плену.* Книга, приготовленная к печати для издательства АХХР, но не вышедшая в свет.

4 статьи для словаря Граната. *Рашетт, Рослин, Ротари, Реставрация.*

Новые методы исследования памятников искусства. Рукопись для парижского журнала „Renaissance".

1929—1930

Теория и практика научной реставрации. Издана по-английски в сборнике, посвященном древнерусской живописи, выпущенном в Лондоне Михаилом Фарбманом.

1932

Художники РСФСР. К XV-летию Октября. „Известия". 1933 г.

1933

Репин. XXI—XXII. Выпуск серии „Жизнь замечательных людей".

Выставка РККА „Известия". 1933 г., 31 мая.

Художники РСФСР к XV-летию Октября „За коммунистическое просвещение". 1933 г.

Fünfzehn Jahre Sowjetkunst. Ost-Europa, Heft 1. Oktober 1933.

1934

Автобиография.

Сергей Васильевич Малютин. Каталог выставки С. В. Малютина.

Н. Я. Данько-Алексеенко. М. Гизлегпром.

1935

Репин. Монография. Изд. Изогиза.

А. А. Федоров-Давыдов. В. Г. Перов. Рецензия в журн. „Плакат и художественная репродукция".

Всеукраинская художественная выставка. „Сов. иск." 29 января 1935 г.

Выставка А. А. Дейнеки. „Правда". Декабрь 1935 г.

Иосиф Гурвич. Каталог выставки И. Гурвича в Ленинграде.

Задачи художественного образования. „Правда". 26 октября 1935 г.

Валентин Александрович Серов. Каталог юбилейной выставки Серова в Гос. Третьяковской галлерее.

1936

Рисунки В. А. Серова к басням И. А. Крылова. Изд. „Academia".

Сергей Герасимов. Предисловие к каталогу выставки.

ПЕРЕЧЕНЬ МУЗЕЕВ, ИМЕЮЩИХ КАРТИНЫ ИГОРЯ ГРАБАРЯ

1. Государственная Третьяковская галлерея — 13 картин.
2. Русский музей в Ленинграде — 9 картин.
3. Музей Революции в Москве — 2 картины.
4. Казанский государственный областной музей — 3 картины.
5. Гос. муз. фонд — 3 картины.
6. Смоленский гос. областной музей — 2 картины.
7. Псковский музей — 1 картина.
8. Ярославская художественная галлерея — 2 картины.
9. Кировский гос. областной музей — 2 картины.
10. Пермский гос. областной музей — 2 картины.
11. Музей в Космодемьянске — 2 картины.
12. Музей в Чистополе — 1 картина.
13. Уфимский музей — 1 картина.
14. Астраханский гос. областной музей — 2 картины.
15. Киевский городской музей — 2 картины.
16. Музей в Ростове Великом — 1 картина.
17. Горьковский гос. обл. музей — 1 картина.
18. Липецкий музей — 1 картина.
19. Вологодский музей — 1 картина.
20. Нижне-Тагильский музей — 1 картина.
21. Омский гос. областной музей — 1 картина.
22. Радищевский музей в Саратове — 1 картина.
23. Национальная галлерея в Риме — 1 картина.

ПЕРЕЧЕНЬ ВЫСТАВОК С УЧАСТИЕМ ИГОРЯ ГРАБАРЯ

1. XVIII Периодическая выставка 1898 г.—1 картина.
2. Выставки „Мир Искусства“ в СПБ и Москве: в 1902 г. — 12 карт., в 1903 г. — 3 картины, в 1906 г. — 7 картин, в 1915 г. — 8 картин, в 1922 г. — 6 картин.
3. Выставки „Союза русских художников“ в Москве и СПБ: в 1903 г. — 5 картин, 1904 г. — 13 картин, 1905 г. — 10 картин, 1906 г. — 4 картины, 1907 г. — 4 картины, 1908 г. — 8 картин, 1909 г. — 6 картин.
4. Русская художественная выставка в Дюссельдорфе, в 1904 г. — 4 картины.
5. Русская выставка в Париже, 1906 г.— 9 картин.
6. Русская художественная выставка в Берлине, в 1906 г. — 8 картин.
7. Выставка картин и худож. индустрии Рогожского отделения дамского попечительства о бедных, 1906 г. — 3 картины.
8. Русск. худ. выставка в Венеции, 1907 г. — 9 картин.
9. Выставка в Н. Новгороде, 1907 г. — 3 картины.
10. Выставка в Казани, 1908 г. — 5 картин.
11. Русск. худож. отдел на международной выставке в Риме, 1909 г. — 4 картины.
12. Выставка „Салон“ Влад. Издебского, 1908 г. — 1 картина, 1909-1910 гг. — 3 картины.
13. Русск. худож. выставка в Мальме (Швеция), 1914 г. — 5 картин.
14. Выставка картин и скульптуры „Худож. Москвы — жертвам войны“, 1914-1915 гг. — 1 картина.
15. Выставка картин русских и польских художников в пользу пострадавших от войны поляков в Москве, 1916 г. — 2 картины.
16. Выставка в Казани, 1920 г. — 8 картин.
17. Русск. худож. выставка в Берлине, 1922 г. — 5 картин.
18. Выставка (быв. группы „Бубнового валета“) в Москве, 1923 г. — 13 картин.
19. Выставка картин Российского о-ва Красного креста в Москве, 1924 г. — 2 картины.

20. Русск. худож. выставка в Брюсселе, 1924 г.— 1 картина.
21. Русск. худож. отдел на XIV межд. выставке в Венеции, 1924 г. — 6 картин.
22. Русская худож. выставка в Нью-Йорке и др. городах Америки, 1924 г. — 22 картины.
23. Выставка „Моск. живописцы" в Москве, 1925 г. — 10 картин.
24. Выставка в Рязани, 1925 г. — 9 картин.
25. Выставка русских художников в Копенгагене, 1927 г. — 9 картин.
26. Первая выставка картин О-ва художников им. И. Е. Репина, 1927 г. — 2 картины.
27. Русская выставка в Японии, 1927 г. — 5 картин.
28. Выставка худож. произведений к десятилетнему юбилею Октябрьской революции в Москве, 1928 г. — 1 картина.
29. Первая выставка Общ. моск. художников (ОМХ) 1928 г. — 8 картин.
30. Выставка „10 лет СССР" в Вене, 1928 г. — 3 картины. (Выставка не состоялась).
31. Базар-выставка русских картин в Нью-Йорке в феврале 1929 г. — 6 картин.
32. Выставка в Кельне „Кельн 1929 г." в мае — августе 1929 г. — 13 картин.
33. Выставка в Берлинском Сецессионе. 1930 г. — 5 картин.
34. Выставка в Стокгольме, 1930 г. — 5 картин.
35. Выставка „Художники РСФСР за XV лет" в Русском музее, в Ленинграде, ноябрь 1932 г. — апрель 1933 г. — 19 картин.
36. Выставка „Художники РСФСР за XV лет" в Историческом музее, в Москве. Май 1933 г.— февраль 1934 г. — 16 картин.
37. Выставка „XV лет РККА" в Москве: май — октябрь 1933 г., в Ленинграде: ноябрь 1933 г. — апрель 1934 г. — 4 картины.
38. Выставка советских художников в Филадельфии. Июль 1934 г. — 3 картины.
39. Выставка в Институте Карнеги в Питсбурге в США в 1934 г. — 1 картина.
40. Весенняя выставка в Москве в 1935 г.—3 картины.
41. Осенняя выставка в Москве в 1935 г.—4 картины.
42. Персональная юбилейная выставка в Гос. Третьяковской галлерее, в январе 1936 г. — 256 произведений.

ПЕРЕЧЕНЬ ЖУРНАЛОВ И ГАЗЕТ С ЛИТЕРАТУРНЫМ СОТРУДНИЧЕСТВОМ ИГОРЯ ГРАБАРЯ

„*Стрекоза*". Худ. юмористический журнал. С 1889 по 1891 г. Псевдоним „Chout'nique".

„*Пчелка*". Одесский юмористический журнал за 1889, 1890, 1891 гг.

„*Будильник*". Юморист. журнал. 1890, 1891 гг. Псевдоним „Chout'nique".

„*Шут*". Худож. журнал карикатур. С 1890 по 1892 г. Разные псевдонимы. С 1892 г. редактирование почтового ящика „Шута".

„*Нива*". С 1890 по 1897 г. Подпись И. Грабарь-Храбров.

„*Мир Искусства*". С 1899 по 1902 г., 1904 г.

„*Жупел*". Еженедельный журнал худож. сатиры, СПБ. 1905—1906 гг.

„*Весы*". 1906 — 1909 гг.

„*Старые годы*". 1907 — 1915 гг.

„*Путь освобождения*". Историко-худож. литературный журнал Московского совета солдатских депутатов. 1917 — 1918 г.

„*Кооперация и искусство*". Сборник статей. 1919 г.

„*Художественная жизнь*", бюллетени худож-секций Наркомпроса. 1919 — 1920 г.

„*Известия Казанского общ. археологии, истории и этнографии*". 1920 г.

Рижская газета „Новый путь". 1921 г.

Рижская газета „Новый мир". 1921 г.

„*Среди коллекционеров*". Журнал. 1921 — 1923 г.

„*Казанский музейный вестник*". 1920 г. — 1922 г.

„*Архитектура*". Журнал. 1923 г.

„*Русское искусство*". Журнал (изд. С. А. Абрамов). 1923 г.

„*Новое русское слово*". Русск. газета в Нью-Йорке. 1924 г.

„*Жизнь искусства*". Журнал. 1924 г.

„*Современник*". Журнал. 1924 г.

„*Красная Нива*". Журнал. 1923, 1924 гг.

„*Известия ЦИК СССР и ВЦИК*". 1924, 1932, 1933 гг.

„*Ленинградская правда*". Газета. 1925 г.

„*Экономика*". Пермский журнал. 1925 г.

Ленинградская новая вечерняя газета. 1925 г.

„*Искусство трудящимся*". 1925 г.
„*La Renaissance*". Парижск. журнал. 1926 г.
„*Строительство Москвы*". Журн. 1925-1926 гг.
„*Наука и искусство*". Журнал Главнауки Наркомпроса. 1926 г.
„*Строительная промышленность*". 1928 г.
„*Studio*". Англ. журнал. 1926 г.
„*Красная панорама*". Журнал 1928 и 1929 гг.
„*Zeitschrift für bildende Kunst*". Немецкий журнал 1906 и 1929 гг.
Сборники „Ost-Europa". Германия. 1929 и 1933 гг.
„*Moskauer Zeitung*". Газета. 1929 г.
„*За коммунистическое просвещение*". 1933 г.
„*Правда*". 1935 и 1936 гг. „*Советское искусство*". 1934 и 1935 гг.

БИБЛИОГРАФИЯ ИГОРЯ ГРАБАРЯ

1891

В. С. Карцев и М. Н. Мазаев. Опыт словаря псевдонимов русских писателей. СПБ. 1891, стр. 147.

1902

О выставке „Мир Искусства" 1902. Ст. Л. Е. Оболенского. „Литературное приложение к „Ниве". 1902 г., стр. 407.

Выставка „Свободного искусства" в Москве. „Русск. Вед." 1902 г. от 17 ноября.

На выставке журнала „Мир Искусства" в СПБ. Там же.

1903

Любитель. Первая выставка Союза русских художников. „Русские Ведомости". 1903 г. 24 декабря.

С. Глаголь. Выставка Союза русских художников. „Курьер", 1903 г. 23 декабря.

Н. Кравченко. Выставка „Современное искусство". „Новое время", 1903 г. 6 февраля.

1904

В. В. Розанов. О выставке „Мир Искусства". „Мир Искусства", 1904 г. № 7.

1905

А. П. Выставка картин Союза русских художников. „Моск. Ведомости", 1905 г. 17 февраля.

Сергей Глаголь. Выставка картин Союза русских художников. „Русские Ведомости", 1905 г. 22 февраля.

Александр Бенуа. Выставка „Союза", „Слово", 1905 г. № 33.

Н. Тароватый. По поводу выставки „Союза", 1905 г. № 3.

Констант. Сюннерберг. Пять художников. Там же, № 2.

1906

А. С. Е. Русская выставка в Париже. „Новое Время" 1906 г. 11/X. H. Vollmar. Russische Ausstellung. „Norddeutsche Allgemeine Zeitung", 1906 г. 20 декабря.

„Berliner Lokal-Anzeiger", 1906 г. 23 декабря.

Thiebeault-Sisson. L'exposition russe. „Le Temps", 1906 г. 19 октября.

ЯШ. Выставка русского искусства в Париже. „Русск. Вед.", 1906. № 250.

„Figaro", 1906. 15 октября.

Chavanne. Статья о русской выставке в „Autorité", 1906 г. Октябрь.

Sarradin. Статья о русской выставке в „Journal de Débats", 25 октября.

„L'Ârt et les artistes". Статья о русск. выст. Ноябрь.

Статья о русск. выст. в „Monmartre la Chapelle". 10 ноября.

Tout Paris. „Gaulois", 13 октября.

Laerts. „Dépêche". Toulouse, 1 ноября.

Belon. „Selecta". 18 ноября.

Суворин. Статья о русской выставке в Париже и письмо Arsène Alexandre о ней. „Новое время". 18 ноября.

1907

„Allgemeine Zeitung". München. 10 января „Wrubel und Grabar".

Pierron. „Indépendance Belge", 16 мая. Статья о Парижской выставке.

Lacy. „Menager", Bruxelles, 6 марта. О той же выставке.

G. v. Z. „Gasette Bruxelles", 11 марта. О той же выставке.

Ergaste. „Petit Bleu". Bruxelles, 12 марта. О той же выставке.

1908

Александр Бенуа. Художественные письма. „Речь", 3 декабря.

1909

Vittorio Pica. Artisti contemporanei: Jgor Grabar. „Emporium", vol. XXVIII. Luglio 1908. 16 стр. текста, 19 снимков с произведений. Вышла кроме того и отдельной монографией.

Vittorio Pica. Jgor Grabar. „Studio", 1909 г.

Vittorio Pica. La mostra mondiale di Venezia, 1909 г.

1910

А. Койранский. Распад „Союза русских художников". „Утро России", 1910 г. 20 октября.

„Русские Ведомости", 1910 г. 31 января.

1914

Л. Рудницкий. Об „Ист. русск. искусства". „Старые годы". Май. Заметка о майском разгроме издательства Кнебеля и „Истории русского искусства", „Старые годы", июль—авг. 1915 г.

1915—1916

Травля по поводу реформ в Третьяковской галлерее. Ведущую роль в травле играла газета „Время", редактировавшаяся И. И. Лазаревским; кроме того „Моск. Вед.", „Новое Время", „Бирж. Вед." и отчасти „Русское Слово". За реформы стояли „Русск. Вед." и „Речь" (Александр Бенуа). Во „Времени" травлю возглавляли И. И. Лазаревский и Мих. Яковлев.

И. И. Лазаревский. Дела Третьяковской галлереи. „Время", 18 января. 1916 г.

Вл. Маковский. Крушение художественных учреждений в Москве. „Время", 18 января.

Н. Кравченко. П. М. Третьяков и его исказители. „Новое Время", 19 января.

„У художников". „Русск. Вед.", 19 января.

Неизвестный. Миниатюры. „Моск. Ведомости", 20 января.

Виктор Васнецов. По поводу новой развески картин в галлерее П. и С. М. Третьяковых. „Русское Слово", 22 января.

Жакасс. Портрет. „Утро России", 22 января.

Магула. В Третьяковской галлерее. „Новое Время", 22 января.

Кн. Евгений Трубецкой. Захватное самодержавие в Третьяковской галлерее. „Русск. Слово", 23 января.

Моск. старожил. Московский вандал. Перед гибелью национальной Третьяковской галлереи. „Веч. Известия", 23 января.

Кто прав? Вокруг Третьяковской галлереи. (Беседа с М. В. Челноковым) „Раннее Утро", 26 января.

Сергей Глаголь. Павел Третьяков или Игорь Грабарь? Вниманию гласных Московской городской думы. „Веч. Изв." 26 января. М. Б. Челноков. О Третьяковской галлерее. „Русское Слово", 26 января.

Письмо в редакцию группы художников, лично знавших П. М. Третьякова. К этому письму позднее присоединил свою подпись М. Малявин. „Русские Ведомости", „Русское Слово", „Утро России" от 26 января. Сергей Четвериков. „Существует ли еще в Москве Третьяковская галлерея?" „Русск. Вед.", 30 января.

Илья Репин. О Третьяковской галлерее. „Бирж. Вед.", 29 января.

П. Гнедич. Жар души, растраченный в пустыне. „Утро России", 29 января.

С. Каханов. Из-за чего спор? „Народн. Слово", 28 января.

Письмо вдовы С. М. Третьякова. „Русск. Слово", 27 января.

Александр Бенуа. Грабарь и Третьяковская галлерея. „Русские Ведомости", 27 января.

„Вандализм г. Грабаря", „Голос Руси", 4 февраля.

Художник Леблан. Письмо в редакцию „Утро России", 6 февраля.

В. И. Суриков. У И. Э. Грабаря. Открытое письмо. „Русск. Слово", 4 февраля.

Заявление художников и деятелей искусства. „Русск. Слово" и „Утро России" от 4 февраля.

Александр Бенуа. Спор из-за Грабаря. „Речь", 31 января.

За и против перевески. „Биржевые Вед.", 31 января.

В. Розанов. Игорь Грабарь и Третьяковская галлерея. „Новое Время", 31 января.

Б. Лопатин. Поход против Третьяковской галлереи. „День", 8 февраля.

Улисс. Пляска прогрессивных дикарей. „Москов. Ведом.", 7 февраля.

Письмо в редакцию. „Русск. Вед.", 7 февраля.

С. Яремич. Спор о Третьяковской галлерее. „Бирж. Вед.", 6 февраля.

С. Котляревский. Опасное недоразумение. „Русск. Вед.", 5 февраля.

Кн. С. А. Щербатов. Письмо в редакцию. „Русск. Вед." и „Русск. Слово", 5 февраля.

Заявление от Союза русских художников, „Русск. Вед.", 18 февраля.

М. Яковлев. Заметки художника. Грабарь. „Время", 16 февраля.

Марк Григоровский. Грабарь перед предварительным судом Московской думы. „Столичная Москва", 15 февраля.

Н. Ежов. Распря о „реформах" в Третьяковской галлерее. „Новое Время", 12 февраля.

И. Е. Репин. Письмо в редакцию. „Русское Слово", 16 февраля.

В. Н. Диспут о Третьяковск. галлерее. „Русск. Слово", 12 февраля.

С. Ю. Жуковский. Об И. Э. Грабаре и Третьяковской галлерее. „Веч. изв.", 11 февраля.

Серг. Глаголь. Третьяковская галлерея и ее политика, „Веч. изв.", 8 марта.

Заявление Союза русских художников. „Новое Время", 3 марта, 1916 г.

Н. Ежов. В гостях у И. Е. Цветкова. „Новое Время". 22 февраля.

Е. Иль. Беседа с академиком К. А. Коровиным. „Вечернее Время", 20 февраля.

П. Гнедич. О развеске и перевеске. „Бирж. Ведом.", 20 февраля.

В. Иванов, Ю. Балтрушайтис, К. Бальмонт. Письмо в ред. „Русские Ведом.", 1916, 20 февраля.

Н. Кравченко. „Не в букве дело". „Новое Время", 28 апреля.

Н. Ежов. О Третьяковской галлерее. „Нов. Вр.", 25 апреля.

Старый Москвич. Маленький фельетон. „Веч. Москва", 25 апреля.

Александр Койранский. „Еще о Третьяковской галлерее (К сегодняшнему заседанию городской думы). „Утро России", 19 апреля.

Анонимный автор. „К протесту художников". „Веч. Время", 18 апреля.

Заявление группы художников в „Утро России" и „Нов. Время", 16 апреля.

Н. М. Е. „Новые подвиги г. Грабаря". „Моск. Вед.", 14 апреля.

„Развал Третьяковской галлереи". II. Беседа с И. С. Остроуховым. „Время", 23 января.

„Кто прав?" Вокруг Третьяковской галлереи. „Раннее Утро", 24 января.

„Развал Третьяковской галлереи", III. А. М. Васнецов, „Время", 24 января.

О походе на попечителя Третьяковской галлереи. „Старые годы": январь—февраль, апрель—июнь, июль—сентябрь, октябрь—декабрь 1916 г. (Статьи, сочувствующие реформам).

Иероним Ясинский, Третьяковская галлерея и г. Грабарь. „Бирж. Вед.", 6 июня, 1916 г.

Н. В. „Третьяковская галлерея". „Моск. Вед.", № 126.

Н. Кравченко. Московские купцы и Третьяковская галлерея. „Новое Время", 29 мая.

М. В. Нестеров. „Попечитель Третьяковской галлереи — нарушитель заветов П. М. Третьякова и оскорбитель его памяти". Письмо в ред. „Время", 28 мая.

1918

Новый поход на Третьяковскую галлерею, возглавлявшийся реакционными художественными кругами, пробравшимися в Моссовет: тем же Михаилом Яковлевым, так наз. рыжим Яковлевым, вскоре эмигрировавшим, художником С. Ю. Жуковским и другими. Они назначены были Моссоветом, считавшим себя правопреемником городской думы и хозяином галлереи, членами совета галлереи и явились туда в качестве комиссаров. Вмешательством А. В. Луначарского инцидент был ликвидирован: декретом Совнаркома Третьяковская галлерея была национализирована и подчинена Наркомпросу. „Русские Ведомости" вели кампанию за эту последнюю линию.

Хотунцев. В Третьяковской галлерее. „Новая жизнь", 1918 г., 2 марта.

„Поход против Третьяковской галлереи", „Русск. Вед.", 26 марта.

П. Муратов. Во имя чего? „Понедельник", 26 марта.

Я. Тугендхольдт. Покушение на Третьяковскую галлерею. „Власть народа", 26 марта.

Алексей Ган. Игорю Грабарю. „Анархия", 26 марта.

Сергей Глаголь. Что грозит Третьяковской галлерее? „Утро России", 31 марта.

Александр Койранский. Поход на Третьяковск. галлерею. „Наше Слово", 27 апреля.

Карамзин. Опять Грабарь. „Русское Слово", 27 апреля.

1919

К созыву конференции по делам музеев. „Искусство Коммуны". 1919 г. 12 января и 23 февраля №№ 6 и 12.

Сборник „Кооперация и искусство". М. 1919.

1920

„Худож. жизнь". Январь-февраль 1920 г.

„Казанск. музейный вестник". 1920 г., №№ 5-6, 7-8. Статьи М. Худякова и Б. Денике.

1921

„К Русско-украинским переговорам". „Известия ВЦИК", 1921, 15 марта.

1923

З. Р. Советский Кремль. „Известия", 24 мая.

Среди коллекционеров. № 5.

„Архитектура", № 3—5.

Поездка русских художников в Америку. „Известия", 5 октября.

„Красная Нива", 7 октября. (Портрет).

1924

Odoardo Campa. Gli affreschi della Cathedrale di san Demetrio a Vladimiro sulla Kliasma.

„L'Illustrazione Italiana", 22 Settembre 1924.

О реставрации архитектурных сооружений в Англии. Музейное дело в Англии. „Среди коллекционеров". №№ 1—2.

Vittorio Pica, Due pittori russi: Igor Grabar e Pierre Besrodny. Ottobre 1924.

Russian art in New-York. „Times", 5 jan.

„Казанский музейный вестник", № 1.

„Satturday Revue", jan. 1924.

Russian Rebels that became classics.

„Litterary Digest", 12 april.

Debts and Russians. „Vision of Gold here".

New-York „Times", 6 april.

„Igor Grabar about the russian exhibition". „The World", 3 april.

Margaret Breuning. „Russia's many sidid and spirit portrayed by her contemporary artists." New-York. „Evening Post", 15 march.

Patton Baswell. Vivid picture of russian its people. „New-York American", 9 march.

Russian artists and officials arrive for national art exhibition. „New-York Tribune", 23 febr.

Иллюстрированные приложения к „New-York Tribune", 9 march 1924.

1925

Находка картины Рафаэля на Урале. „Огонек". 27 сентября. О том же: „Известия", 30 августа. „Ленинградск. правда", 4 сентября, „Комсом. правда", 3 сентября.

Реставрация памятников древности. 7 лет работы реставрационных мастерских. „Вечерняя Москва", 2 апреля. „Известия", 3 апреля.

„Prager Presse", 17 December 1926.

D-r Wischnitzer. Neue russische Kunstliteratur. „Ost-Europa", Oktober 1925.

1926—1927

Martin Winkler. Voprosy restavracii. „Ost-Europa". 1926/27. Heft 2—3.

1928

В. Лобанов. „Пути живописи". „Вечерняя Москва", 11 января.

Paul Mouratoff. La decouverte de l'ancien art russe. „Cahiers de Belgique". Mai 1928.

В. Лобанов. Игорь Грабарь — заслуженный деятель искусства. „Вечерняя Москва", 6 июня.

„Вечерняя Москва", 27 сентября.

Christian Zervos et le Corbusier. „Les peintures relevées par Igor Grabar".

„Cahiers d'art", 1928, № 10.

1929

Выставка русского искусства в Берлине. „Вечерняя Москва", 23 января.

Gabriel Millet. „Les Ateliers de restauration".

Melanges Diehle. L'art byzantin chez les slaves. 28 janvier 1929.

Adolf Donath. Altrussische Kunst. „Berliner Tageblatt", 18 Febr.

Max Osborn. Altrussische Kunst. „Vossische Zeitung", 18 Febr.

Prof. Glaser. — Статья об иконной выставке в Берлине.

„Berliner Börsenkurier".

„Der Tag" (28/II), „Welt am Abend" (27/II).

„Deutsche Allgem. Zeitung" (27/II), „Vorwärts" (28/II).

Fritz Schiff. „Der Kunstwanderer". XI Jahrgang 5.

Adolf Goldschmidt. „Kunst und Künstler", XXVII, Heft 7.

Philipp Schweinfurth. Статья о выставке. „Bresslauer Zeitung".

А. Луначарский. „Игорь Грабарь". К 40-летию художественной деятельности". „Красная Нива", 1 декабря 1929 г.

1934

Художники у писателей. Речь И. Грабаря на съезде сов. писателей. „Известия", 30 авг. 1934 г.

Над чем работают художники. „Известия", 24 мая 1934 г.

1935

Делегация художников на VII Всес. С'езде Советов. Речь И. Грабаря. „Известия", 6 февр. 1935 г.

Г. Григорьев. Встреча с художником. „Рабочая Москва", 30 сент. 1935 г.

По мастерским художников. „Сов. иск." 17 октября 1935 г.

Л. Вольский. Образы современников. „Вечерняя Москва", ноябрь 1935 г.

Л. Варшавский. На полях каталога. „Вечерняя Москва". 28 ноября 1935 г.

О. Бескин. Осенняя выставка. „Правда". 26 ноября 1935 г.

Г. С. Рабочие-художники у мастера живописи. „Рабочая Москва", 3 ноября 1935 г.

1936

К. Юон. Выставка живописи И. Э. Грабаря. „Известия". 13 января 1936 г.

Г. Бандалин. Игорь Грабарь. „Советск. иск.", 7 января 1936 г.

А. Замошкин. И. Э. Грабарь. Вступит. статья в каталоге юбилейной выставки И. Грабаря в Гос. Трет. галлерее.

Марина Меленевская. 45 лет. На юбилейной выставке засл. деят. иск. И. Э. Грабаря. „Вечерняя Москва", 8 января 1936 г.

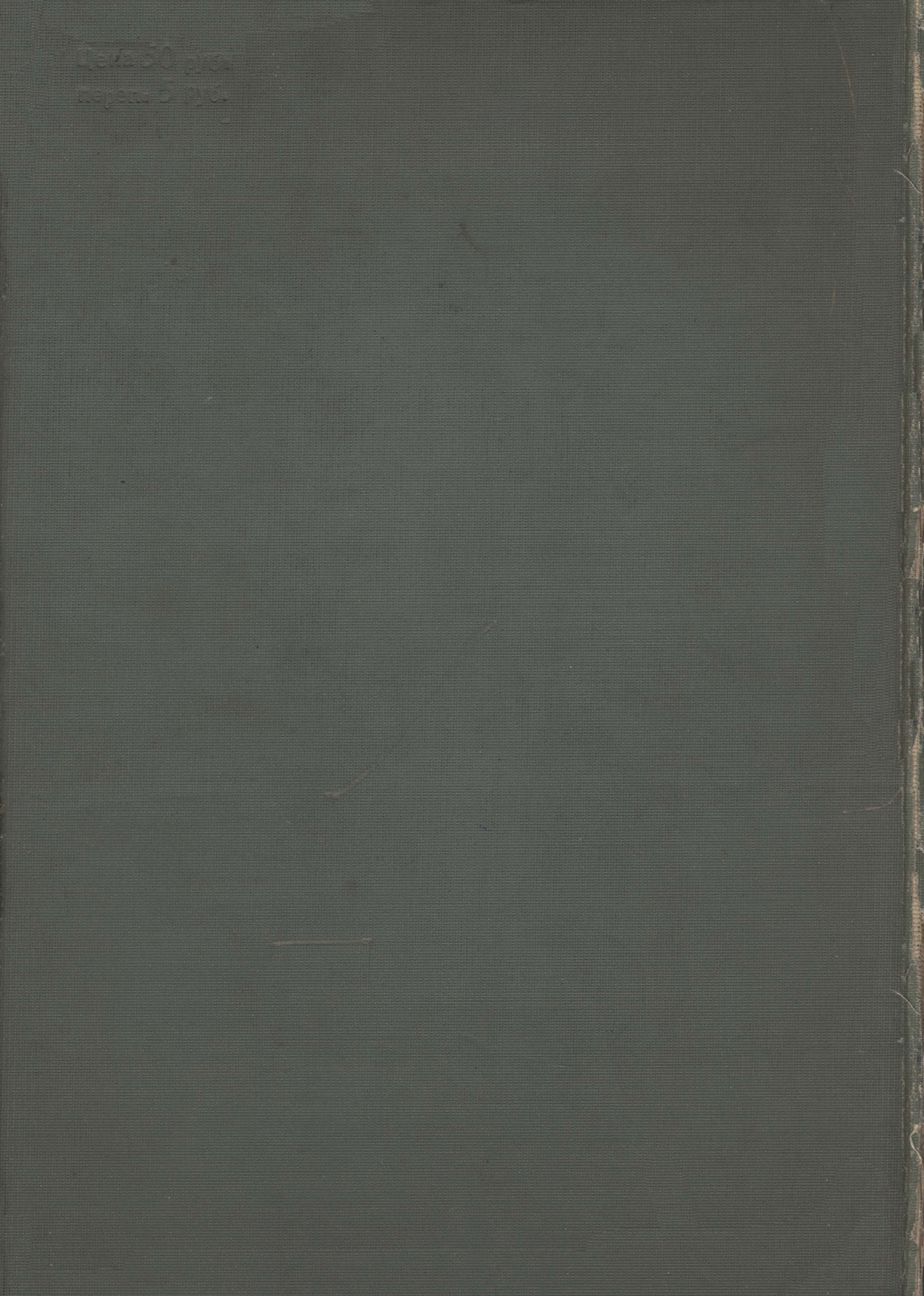
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

ОГЛАВЛЕНИЕ

Редактор *Г. Бандалин.*
Художественная редакция
И. Э. Грабарь и *Г. А. Кузьмин.*
Техническнй редактор
А. А. Сидорова.

Сдано в набор 25/VI 1935 г. Подписано в печать 22/III 1937 г. Уполн. Главлита № Б-6517. Тираж 5200 экз. Инд. И 1-а. Заказ типогр. № 5016. Бумага 62×88. Печ. лист. 23½, 24 цветных вкладкн н 7 черных вкладок.

Отпечатано на фабрике Гознак,
Москва, Мытная, 17.


Цена 50 руб.
перепл. 5 руб.